BIANCO E NERO

RASSEGNA DI STUDI CINEMATOGRAFICI

ANNO XIII - FEBBRAIO 1952 - N. 2

EDIZIONI DELL'ATENEO
CENTRO SPER. DI CINEMATOGRAFIA

BIANCO
E
NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO ★ ROMA ★ MCMLII

Sommario

Disegni di Arnoldo Ciarrocchi.

Direzione: Roma - Via dei Gracchi, 128 - tel. 33.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese*, presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - tel. 33.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 380 - Un numero arretrato il doppio

---

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

un film di **ROBERT BRESSON**

Diario di un curato di campagna

Tratto dal romanzo di Georges Bernanos edito da Arnoldo Mondadori

Interpreti principali:

Claude	LAYDU
Jean	RIVEYRE
Andrè	GUIBERT
Nicole	MAUREY
Martine	LEMAIRE
Nicole	LADMIRAL
Monsieur	SEVERIN
	BALPETRÉ
Madame	ARKELL

Adattamento e dialoghi di ROBERT BRESSON
Musica di JEAN JACQUES GRUNENWALD
Fotografia di L. H. BUREL

- *Premio Louis Delluc 1950.*
- *Gran premio del Cinema Francese 1951.*
- *Premio internazionale della XII Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia.*
- *Premio dell'Office Catholique International du Cinema (O. C. I. C.) 1951.*
- *Premio per la migliore fotografia all'operatore L. H. Burel alla Mostra di Venezia 1951.*

Produzione: **Union Général Cinématographique**
Distribuzione: **LUX FILM**

BIANCO
E
NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XIII - NUMERO 2 - FEBBRAIO 1952

Significato di Rossellini

Non è senza una particolare ragione che — iniziando una serie di profili critici di registi italiani — dedichiamo questo numero di « Bianco e Nero » a Roberto Rossellini.

Una ragione che va al di là di considerazioni puramente storiche (da Roma città aperta *si schiudono nuovi orizzonti artistici e si costituisce un innegabile punto di partenza per una nuova poetica cinematografica) o estetiche (il risultato espressivo dei diversi film rosselliniani, le discontinuità, lo slancio vitale che contengono) e che vuol sottolineare il valore indicativo dell'opera del regista nel mondo di questo dopoguerra, povero di approfondimenti totali della realtà nel campo dell'arte, tormentato da un intellettualismo astratto ed arbitrario, in cui l'esperienza cinematografica si presenta con tutti i limiti di una cultura che non ha trovato ancora il suo* ubi consistam.

In Rossellini si incontra un'istanza metafisica — e non come una tesi concettualisticamente precostituita — ma come risultato di una sintesi felice tra il regista e la realtà che lo circonda, improvvisa rivelazione — per dirla con Vico — di quella storia ideale eterna, *di cui il mondo in cui viviamo non è che fenomenica manifestazione.*

L'esperienza del neo-realismo aveva rappresentato, sin dal suo sorgere, l'urgenza di una responsabilità di ordine morale che sollevasse la rappresentazione della realtà da un freddo e distaccato oggettivismo: era il bisogno di perdere nella realtà un astratto bagaglio di schemi e di convenzioni e quasi il rimorso di inventare storie che sembrassero vere o verisimili là dove c'era una verità, che doveva essere ancora scoperta, e costituiva approdo e liberazione.

Ma quanti degli artisti del cinema del dopoguerra dovevano rimaner fedeli a questa primitiva condizione?

In alcuni riaffiorava il fattore umanamente emozionale del sentimento a tentare una interpretazione della realtà, che si presentava, così, velata da vaghe aspirazioni umanitarie e da commoventi, se pur smagate di sorriso, scorrerie psicologiche, in altri la realtà costituiva un'occasione a ripensamenti sociologici, in altri ancora si confondeva realtà con verità e documento con poesia.

Rossellini è invece tra quelli che si pongono con animo sgombro

di tesi dinnanzi alle cose, con un'attesa direi umile e semplice di trovare, scarnificandone le contraddizioni apparenti, la rivelazione di una verità.

Nelle sue interessantissime meditazioni, pubblicate nel presente fascicolo, c'è una confessione esplicita di questo atteggiamento. Con un'imprecisione di termini estetici, che peraltro (e questo era importante) non va a danno della chiarezza, Rossellini accenna a questa « tesi » che scaturisce di per sé dalla rappresentazione della realtà, dove per « tesi » è da intendersi la rivelazione ab extra *di un universale, di cui erano soltanto note le ombre dei fenomeni, come nel mito precristiano della caverna platonica.*

L'autore non ha incarcerato le cose negli schemi fissi di una cultura accettata piú o meno consapevolmente, ma si è posto dinnanzi alle vicende della guerra e della pace, del dolore e dell'odio, in una posizione che i filosofi fenomenologici chiamerebbero di apoché *ovverossia di astensione; un'astensione che non è tanto un momento razionale quanto un motivo di ordine morale: di rispetto quasi o di timore di fronte alla verità che la realtà contiene e, improvvisa, rivela.*

Ci sono due cose dinnanzi a cui Rossellini rimane stupito ed assorto: sono, come per Kant quando dall'ordine della intellegibilità deve passare a quello delle relazioni umane o del costume, il cielo stellato e la legge della coscienza.

*Il cielo stellato dell'*Uomo della Croce *che si ritrova in* Stromboli, *la legge della coscienza che è nella volontà di stabilire una condizione che renda possibile agli uomini di comunicare tra loro, e di intendersi.*

Ci troveremmo tuttavia dinnanzi ad una posizione criticistica o anche soltanto spiritualistica di intendere il mondo fenomenico, se questa attesa e questo stupore non fossero pervasi da una speranza: la speranza che la natura riveli una causa che la trascenda, e l'esistenza una segreta ragione della sua dialettica.

Gli sbocchi del realismo sono sempre due: o di natura positivistica (e tra questi mettiamo il verismo dell'800 e tutte le forme sociologiche anche recenti) o di carattere religioso.

Il realismo in questo secondo caso si afferma proprio quando riconosce i suoi limiti e la necessità di trascenderli.

Questa religiosità (che non deve essere limitata ad una religiosità di contenuti) è in Manzoni, in Verga, in Pirandello non come un sentimento vago, ma come una posizione di giudizio totale.

Lo stesso atteggiamento ritroviamo in Rossellini, e a noi basta per considerare in lui aperto e concluso l'insegnamento del neorealismo cinematografico italiano.

La realtà contiene una rivelazione, gli accadimenti a un certo momento dànno questa testimonianza e le immagini di essi non sono che una trasfigurazione.

Anche qui sono interessanti le esperienze di Rossellini; in lui c'è

lo stesso fastidio della narrazione come romanzo, come logica concatenazione di fatti, risoluta in una tecnica schematica, che troviamo, in altro campo, nel Papini. Egli attende dalle cose quel suggerimento lirico o quella rivelazione che — per il suo carattere imprevisto e gratuito — non può non concludersi — per restar viva e folgorante — nel rapido svolgersi di un elementare discorso filmico.

Non è quindi paradossale che egli abbia fatto Germania anno zero forse per esprimere soltanto il motivo tragico della corsa del bambino nella città abbandonata e che il centro ispiratore di Francesco sia nell'intuizione di rendere espressivi i discorsi senza parole del Santo con Clara o con il lebbroso.

Non è un'assenza di capacità narrative o poematiche, ma il necessario ridimensionamento della rappresentazione alla sua verità e quindi all'essenziale.

La strada di Rossellini è in fondo quella della poesia italiana contemporanea e delle arti figurative del nostro tempo: un insaziato approfondimento formale che liberi l'espressione artistica da tutto ciò che sia estraneo al messaggio che l'artista ha ricevuto e che non può, naturalmente, ridursi a schemi concettuali o a necessità di mestiere.

E' un segno della genuinità poetica di Rossellini quel che è apparso un difetto di alcuni suoi film: un affrettato scorrere di nessi intorno ad alcune illuminazioni che, però, risolvevano in sé l'impegno di comunicazione artistica di tutto il racconto.

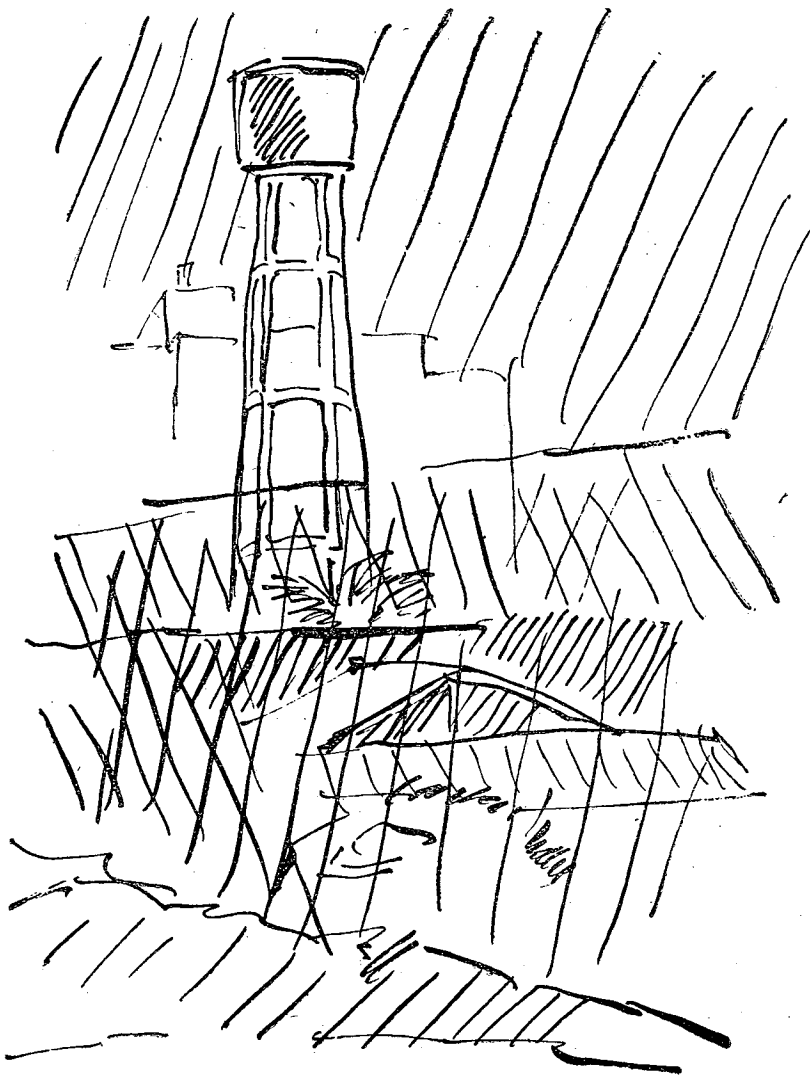
Il realismo rosselliniano non presenta quindi — a nostro vedere — i caratteri di un oggettivismo deformato da psicologismi o da impalcature sociologiche, ma offre semmai la ricerca di una legge e di una ragione della realtà, che si rivela all'artista per alcune immagini essenziali.

Il mondo, che rimane in De Sica o in Visconti nella sua fredda e incomunicabile esistenzialità, sia pure addolcita nel primo da un nativo animus di tolleranza e di cordialità, è in Rossellini mistero, un mistero che appare di continuo presente nelle cose e nelle relazioni, e pesa sui semplici pescatori de La macchina ammazzacattivi come sulla evoluta straniera di Stromboli e sulla dama, agitata da complessi, di Europa 1951.

Poi questo mistero si dirada, diventa un chiaro monito: il monito dell'accettazione, che non è supino piegarsi ad una legge estrinseca, ma conquista di una legge che è il nesso della vita.

I partigiani di Roma città aperta che muoiono come cristiani antichi, il sacrificio della ragazza siciliana nel primo episodio di Paisà, l'espiazione di un mondo distrutto in Germania anno zero, la mortificazione di Karina in Stromboli, l'umiliazione come perfetta letizia in Francesco, la profonda carità di quel diavolo rinsavito de La macchina ammazzacattivi, che s'accorge che non è lecito all'uomo arrogarsi il diritto di giudicare i suoi simili, sono i momenti in cui si esprime e prende luce la poetica rosselliniana.

Di essi il cinema contemporaneo non può non tener conto, e non tanto per quel che storicamente rappresentano, quanto perché portano il cinema stesso, come le autentiche espressioni d'arte, sulle soglie dell'Assoluto, rappresentando l'unica soluzione valida di una corrente che si è per altri versi inaridita nei rivoli del film dialettale o negli stagni miasmatici del film a tesi sociale.

Giuseppe Sala

Colloquio sul neorealismo

Ho incontrato Roberto Rossellini in una pausa di lavoro di *Europa '51*, negli stabilimenti di via della Vasca Navale. Un dialoghista scriveva le battute che sarebbero state pronunciate, di lí a poco, da Ingrid Bergman. Le pareti della scena erano fresche: infatti erano state costruite poco avanti, perché Rossellini non aveva piú voluto girare un interno dal vero, come era stato suo primo proposito. Il giorno dopo non si sapeva quali inquadrature si sarebbero realizzate. Rossellini stesso non aveva deciso. Il produttore era assente e non sarebbe, forse, mai apparso durante la lavorazione del film. Ingrid Bergman stava seduta in una panca di legno, in disparte, lavorando a maglia con una pelliccia sulle spalle. Quando veniva l'ordine di provare assumeva spontaneamente, senza sforzo, espressioni nuove, totali, convinte e convincenti, con la immediatezza a calarsi nella parte che non è propria che dei grandi attori. Un assistente aveva preparato, secondo le direttive del regista, un certo movimento di comparse vestite di bianco — poiché la scena raffigurava una corsía di ospedale — ma Rossellini era venuto ed aveva cambiato tutto, con una di quelle sue decisioni improvvise che rovesciavano ogni previsione ed ogni prospettiva. Nell'attesa di parlargli, un tecnico mi faceva osservare che quei preparativi, per quanto disorientanti, avevano una certa aria di normalità: « E' uno di quei film in cui non conta che il regista, la sua autorità e la sua improvvisazione, e nel quale la nostra logica non ha alcun valore. Ecco perché un film di Rossellini è veramente di Rossellini ».

Avevo già in mano elementi sufficienti per una prima sommaria definizione del realizzatore di *Roma città aperta*. Ma furono le domande che gli posi — in quello e nei successivi colloqui — ed alle quali egli rispose con assoluta sincerità, come in una confessione amichevole, che permisero — a me che in fondo non lo conoscevo che per i suoi film — di formulare un'idea piú precisa del regista e dell'uomo.

Il tema che mi proponevo di svolgere era: « Il mondo poetico di Rossellini », da ricostruire attraverso osservazioni e sondaggi, indicazioni e risposte. Rossellini si prestò cordialmente a questo *puzzle* critico, ed autocritico, che si sarebbe venuto creando mediante dati assolutamente autentici e concreti.

Ritiene di attribuirsi la paternità del neorealismo italiano?

Se il cosiddetto neorealismo si è rivelato in modo piú impressionante al mondo attraverso *Roma città aperta*, sta agli altri giudicare. Io vedo la nascita del neorealismo piú in là: anzitutto in certi documentari romanzati di guerra, dove anche io sono rappresentato con *Nave bianca*; poi in veri e propri film di guerra a soggetto, che mi hanno visto collaboratore per lo scenario, come *Luciano Serra pilota*, o realizzatore come in *Uomo della croce*; e infine e soprattutto in certi film minori, come *Avanti c'è posto, Ultima carrozzella, Campo dei Fiori*, in cui la fōrmula, se cosí vogliamo chiamarla, del neorealismo, si viene componendo attraverso le spontanee creazioni degli attori: di Anna Magnani e di Aldo Fabrizi in particolare. Chi può negare che sono questi attori a incarnare, per primi, il neorealismo? Che le scene di varietà dei « forzuti » o delle « stornellate romane », giuocate su un tappeto o con l'aiuto di una sola chitarra, come erano state inventate dalla Magnani, o la figura disegnata sui palcoscenici rionali da Fabrizi, già preludevano a momenti di taluni film dell'epoca neorealista? Il neorealismo nasce, inconsciamente, come film dialettale; poi acquista coscienza nel vivo dei problemi umani e sociali della guerra e del dopoguerra. E, in tema di film dialettale, non sarà male riferirsi, storicamente, ai nostri predecessori meno immediati: intendo dire a Blasetti per il suo film con i « tipi »: « 1860 » ed a Camerini per film come *Uomini che mascalzoni!*

Eppure, lasciando da parte ogni precedente storico, il film italiano del dopoguerra propone un certo realismo che prima della guerra non avremmo neppure potuto concepire. Saprebbe lei definirlo?

Sono un realizzatore di film, non un esteta, e non credo che saprei indicare con assoluta precisione che cosa sia il realismo. Posso dire, però, come io lo sento, qual'è l'idea che me ne son fatta. Forse qualcuno potrebbe dire meglio di me.

Una maggiore curiosità per gli individui. Un bisogno, che è proprio dell'uomo moderno, di dire le cose come sono, di rendersi conto della realtà direi in modo spietatamente concreto, conforme a quell'interesse, tipicamente contemporaneo, per i risultati statistici e scientifici. Una sincera necessità, anche, di vedere con umiltà gli uomini quali sono, senza ricorrere allo strattagemma di inventare lo straordinario. Una coscienza di ottenere lo straordinario con la ricerca. Un desiderio, infine, di chiarire se stessi e di non ignorare la realtà, qualunque essa sia.

Ecco perché, nei miei film, io ho cercato di raggiungere la intelligenza delle cose, dando loro il valore che hanno: assunto non facile, anzi ambizioso e tutt'altro che lieve, perché dare il vero valore a una qualsiasi cosa significa averne appreso il senso autentico e universale.

Come è chiaro in lei il termine di neorealismo, o piú semplicemente di realismo, trova che sia chiaro anche per tutti quanti lo discutono e lo rappresentano?

A me sembra che sul termine di « realismo » vi sia ancora, dopo tanti anni di film realistico, qualche confusione. V'è tuttora chi pensa al realismo come a qualcosa di esteriore, come ad un'uscita all'aperto, come ad una contemplazione di stracci e di sofferenze. Il realismo, per me, non è che la forma artistica della verità. Quando la verità è ricostituita, si raggiunge l'espressione. Se è una verità spacciata, se ne sente la falsità, e la espressione non è raggiunta. Con questi concetti, naturalmente, io non posso credere al film di « trattenimento » quale è inteso presso certi ambienti industriali, anche extraeuropei, se non come ad un film parzialmente accettabile, in quanto parzialmente capace di raggiungere la verità.

Qual'è l'oggetto del film realistico che lei contrappone all'usuale film di « trattenimento »?

Oggetto vivo del film realistico è il « mondo », non la storia, non il racconto. Esso non ha tesi precostituite perché nascono da sé. Non ama il superfluo e lo spettacolare, che anzi rifiuta; ma va al sodo. Non si ferma alla superficie, ma cerca i piú sottili fili dell'anima. Rifiuta i lenocinî e le formule, cerca i motivi che sono dentro ognuno di noi.

Quali altre caratteristiche ha secondo lei il film realistico?

E', in breve, il film che pone e si pone dei problemi. Scriveva un giornale americano, attaccando il mio *Miracolo*: « siccome il cinema è trattenimento (*entertainment*) non deve porre dei problemi ». Ecco invece che cosa è per noi il film realistico: il film che vuol fare ragionare.

Noi ci siamo posti, nel dopoguerra, proprio di fronte a questo impegno; e nessuno di noi ha cercato di fare quel che si dice un film di « trattenimento ». Per noi contava la ricerca della verità, la rispondenza con la realtà. Per i primi registi italiani detti neorealisti si è trattato di un vero e proprio atto di coraggio, e questo nessuno può negarlo. Poi, dietro coloro che potrebbero essere definiti come innovatori, sono venuti i volgarizzatori: essi sono forse anche più importanti, hanno seminato il neorealismo dappertutto, può darsi anche con maggiore chiarezza. Non avevano da trasformare niente e forse arrivavano a esprimersi meglio, portavano il neorealismo ad una comprensione piú larga. Poi, come è fatale, arrivavano anche i travisamenti e le deviazioni. Ma il neorealismo aveva ormai compiuto buona parte del suo cammino.

Le sembra d'essere rimasto fedele, in tutti i suoi film, al concetto, ora espresso, di realismo?

Se sono rimasto fedele a questo concetto è avvenuto spontaneamente, senza nessuno sforzo in me. Non penso che si debba conservare la propria coerenza ad ogni costo. L'uomo coerente ad ogni costo è vicino alla follia. Qualora io abbia rispettato taluni principî, che sono radicati in me, e nei quali credo fermamente, allora si potrà dire che sono rimasto coerente. E ciò, in effetti, non mi pare inesatto, in quanto dai miei documentari, ai miei primi film di guerra, a quelli del dopoguerra, a quelli di oggi, v'è una sola, unica linea, pur attraverso le differenti ricerche. Non si può negare — ad esempio — che vi sia una stessa spiritualità in *Nave bianca* e in *Uomo della croce,* in *Paisà* e in *Giullare,* nell'episodio breve del *Miracolo* e nel finale di *Stromboli.*

Considera Francesco giullare di Dio *un film realistico?*

Senza dubbio, anche nell'immaginare come poteva essere umanamente Francesco, io non ho abbandonato mai la realtà: sia per quel che riguarda gli avvenimenti, rigorosamente storici, sia per ogni altro elemento che concorre visivamente alla vicenda. I costumi, per esempio, fanno parte della « realtà ». Non si sentono nemmeno, tanto sono veri.

In questo film ho cercato di rivelare un aspetto di Francesco che è nuovo, ma non al di fuori della realtà; un Francesco tale da risultare, in ogni caso, valido umanamente e artisticamente.

Quali sono gli elementi costanti che sente di aver rispettato nei suoi film?

Non ho formule e preconcetti. Ma se guardo a ritroso i miei film, indubbiamente vi riscontro degli elementi che sono in essi costanti, e che vi sono ripetuti non programmaticamente, ma, ripeto, naturalmente. Anzitutto la *coralità.* Il film realistico, in sé, è corale. I marinai di *Nave bianca* contano quanto i rifugiati del casolare del finale di *Uomo della croce,* quanto la popolazione di *Roma città aperta,* quanto i partigiani di *Paisà* e i frati del *Giullare.*

La nave bianca è un esempio di film corale: dalla prima scena, quella delle lettere dei marinai alle madrine, alla battaglia, ai feriti che assistono alla Messa o che suonano e cantano. V'era, in questo film, anche la crudeltà spietata della macchina nei confronti dell'uomo: l'aspetto non eroico dell'uomo che vive dentro la nave da battaglia, che agisce quasi restando all'oscuro, in mezzo alle misure, ai goniometri, alle ruote e alle manovelle di manovra. Aspetto non eroico e non lirico, apparentemente, epperò spaventosamente eroico.

Poi la maniera *documentaria* di osservare e analizzare: e questo l'ho appreso nei miei primi cortometraggi — *Fantasia sottomarina, Ruscello di Ripasottile, Prelude à l'après midi d'un phaune* — per continuare anche in *Paisà* e in *Germania anno zero* e *Stromboli*.

Quindi il ritorno continuo, anche nella documentazione piú stretta, alla *fantasia*, poiché nell'uomo v'è una parte che tende al concreto e un'altra che si spinge verso l'immaginazione. La prima tendenza non deve soffocare la seconda. Ed ecco quel che di fantastico è nel *Miracolo*, nella *Macchina ammazzacattivi*, nello stesso *Paisà*, se volete, come pure nel *Giullare*, con la pioggia iniziale, col fraticello sbatacchiato dai soldati, con Santa Chiara vicino alla capanna. Anche il finale, qui, doveva avere, nella neve, una propria apparenza fantastica.

Infine, la *religiosità*: e non alludo tanto all'invocazione alla autorità divina della protagonista di *Stromboli*, nel finale, quanto proprio ai temi da me svolti anche dieci anni fa.

Ritiene di essere sempre rimasto in quella coralità che sarebbe, dunque, una caratteristica della sua opera?

E' indubbio che ho cominciato puntando, anzitutto, sulla coralità. Era la guerra stessa che mi vi spingeva: la guerra è corale in sé. Se dalla coralità, poi, sono passato alla scoperta del personaggio, ad uno studio piú approfondito del protagonista, come è il caso del bimbo di *Germania anno zero* o della profuga di *Stromboli*, questo rientra nella naturale evoluzione della mia attività di regista.

Conviene che nei suoi film v'è spesso una frattura tra un episodio particolarmente felice come potrebbe essere la corsa del bimbo attraverso la città in Germania anno zero, *ed altri parti inspiegabilmente incomplete o perlomeno tracciate piú sbrigativamente?*

E' esatto. In effetti ogni film che realizzo mi interessa per una data scena, per il finale che, magari, ho già in mente. In ogni film io vedo l'episodio cronachistico — come potrebbe essere la prima parte di *Germania anno zero*, o l'inquadratura di *Europa* '51 che lei poc'anzi mi ha visto girare — e il *fatto*. Tutta la mia preoccupazione non è che di arrivare a tale *fatto*. Gli altri, gli episodi cronachistici, mi rendono come balbettante, come distratto, estraneo.

Sarà una mia incompletezza, non dico di no, ma devo confessare che un episodio che non è di capitale importanza mi infastidisce, mi stanca, mi rende addirittura, se si vuole, impotente. Io non mi sento sicuro che nell'episodio decisivo. E *Germania anno zero*, se debbo esser sincero, è nato proprio per l'episodio del bimbo che vaga solo tra le rovine. Tutta la parte precedente non mi interessava minimamente. Anche *Il miracolo* è nato per l'episodio dei ciotoli di latta. E dell'ul-

tima parte di *Paisà* avevo in testa quei cadaveri che passavano sull'acqua, lentamente naviganti sul Po, col cartello che recava la scritta « *Partigiano* ». Il fiume ha portato per mesi quei cadaveri. Era facile incontrarne diversi, nello stesso giorno.

La sua ispirazione matura in sede di sceneggiatura o di ripresa? Crede alla cosiddetta "sceneggiatura di ferro", inamovibile e irrifiutabile?

Se pensiamo a un film di trattenimento, può essere giusto che si tratti di una sceneggiatura di ferro. Se pensiamo al film realistico come quello che è fiorito in Italia, che pone dei problemi e cerca la verità, non si può procedere con gli stessi criteri. Qui è la ispirazione che giuoca la parte preponderante. Allora non è piú la sceneggiatura, di ferro, ma lo stesso film. Lo scrittore stende un periodo, una pagina, poi cancella, Il pittore adopera un colore carminio, poi passa sopra una pennellata di verde. Perché anch'io non dovrei cancellare, e rifare, e sostituire? Ecco perché la sceneggiatura, per me, non può essere di ferro. Se la considerassi tale, mi riterrei uno scrittore, non un regista. Ma io non sono uno scrittore. Io realizzo dei film.

L'argomento di ogni mio film è da me lungamente studiato e meditato. La sceneggiatura viene stesa, poiché sarebbe assurdo voler inventare tutto all'ultimo momento. Ma gli episodi, i dialoghi, la scenografia stessa, sono adattati giorno per giorno. Questa è la parte dell'ispirazione nel disegno prestabilito del film. Infine si arriva al panorama esatto di ciò che sarà la scena da girare. I preparativi si compiono. Tutto è predisposto e previsto: a questo punto, mi si lasci dire, comincia quella che considero la parte piú scocciante della realizzazione di un film, la parte dannata.

Come considera l'apporto dei collaboratori nel film?

I collaboratori rappresentano il mezzo per raggiungere il fine. Il regista li ha a disposizione come una biblioteca. Spetta a lui comprendere ciò che serve e ciò che non serve. E anche questa scelta fa parte della sua espressione. Quando conosce alla perfezione i suoi collaboratori, e sa che cosa può ottenere da loro, è come se si esprimesse attraverso di essi.

Ho avuto la fortuna di avere, con me, fin dai primi documentari, un compositore con cui sono andato eccezionalmente d'accordo: mio fratello. Con lui ho discusso le mie prime prove filmiche, con lui mi provai ad unire nella maniera piú funzionale immagini e musica.

Per quel che riguarda gli attori, ho avuto collaboratori preziosi: Marcello Pagliero e Anna Magnani, Aldo Fabrizi e Ingrid Bergman, ma anche veri marinai e veri partigiani, veri fraticelli e veri pescatori.

Ad essi, agli attori ed al « coro », devo attribuire molta parte del successo dei miei film. E giacché ho ricordato Fabrizi, debbo precisare, a proposito di quel discusso personaggio grottesco da lui disegnato nel *Giullare,* che fu da me voluto, e pertanto ne assumo tutta la responsabilità.

Ammette di amare i film con brevi episodi, quali potrebbero essere quelli di Paisà *o del* Giullare, *o i due dell'*Amore (Voce umana e Miracolo), *o quello dell'*Invidia (*dalla "Chatte" di Colette, che costituisce un momento del film* I sette peccati capitali) *e, perché no, gli episodi di* Nave bianca (*in camerata, in battaglia, nella nave bianca*), *di* Germania anno zero (*la corsa tra le rovine*), *di* Stromboli (*la tonnara, la fuga*)*: episodi tutti che sono conchiusi?*

E' vero. E ciò avviene perché io odio il soggetto fin dove mi costringe. Il nesso logico del soggetto è il mio nemico. I passaggi cronachistici sono necessari per arrivare al fatto; ma io sono naturalmente portato a saltarli, a infischiarmene. E questo è — lo ammetto — uno dei miei limiti: l'incompletezza del mio linguaggio. Francamente, vorrei realizzare soltanto episodi come quelli che lei ha citato. Quando sento che l'inquadratura che giro è soltanto importante per il nesso logico, non per quello che mi preme dire, allora la mia impotenza si rivela: e non so piú che fare. Quando, viceversa, è una scena importante, essenziale, allora tutto diventa facile e semplice.

Dobbiamo considerare naturale, dunque, il fatto che lei preferisca realizzare degli episodi, oppure un espediente per sfuggire al film intero, raccontato?

Ho realizzato dei film a episodi perché mi vi sono trovato piú a mio agio. Perché ho potuto evitare in tal modo quei passaggi che, come le ho detto, sono utili per una narrazione continua, ma proprio per questa loro qualità di episodi *utili,* non *decisivi,* mi sono — Dio sa perché — supremamente fastidiosi. Io non mi trovo bene che là dove posso evitare il *nesso logico.* E restare nei limiti prestabiliti della storia, infine, è per me la fatica maggiore.

Che cosa trova di essenziale nel racconto cinematografico?

A mio modo di vedere, *l'attesa*: ogni soluzione nasce dall'attesa. E' l'attesa che fa vivere, l'attesa che scatena la realtà, l'attesa che — dopo la preparazione — dà la liberazione. Prenda ad esempio l'episodio della tonnara, in *Stromboli.* E' un episodio che nasce dall'attesa.

Si viene creando, nello spettatore, una curiosità per ciò che dovrà succedere: poi è l'esplosione della mattanza dei tonni.

L'attesa è la forza di ogni avvenimento della nostra vita: e cosí anche per il cinema.

Vuol dirmi, ora, come ha cominciato la sua attività cinematografica?

Casualmente. Mi avevano colpito i film di Vidor: *La folla, Alleluja*; forse i soli film « classici » che allora avevo potuto vedere. Andavo spesso al cinema perché mio padre era proprietario del Cinema Corso. Le mie prime esercitazioni furono dei documentari. Li preparavo consigliandomi anche con mio fratello. Il *Prélude à l'après midi d'un phaune* non è un balletto visivo, come potrebbe credere chi non ha avuto occasione di vederlo. E' un documentario sulla natura, come anche *Ruscello di Ripasottile* e *Fantasia sottomarina*. Mi colpiva l'acqua, la biscia che vi scorreva, la libellula che volava. Una sensibilità minima, se vuole, come i cagnolini sulla tolda della *Nave bianca,* o il fiorellino preso all'amo dal marinaio che sta per scendere a terra.

Che cosa v'è, nei suoi film, di autobiografico?

Non è certo casuale che lei tocchi questo punto. In effetti, nei miei film v'è molto di autobiografico. Nei documentari può ritrovare le mie fantasticherie giovanili, la scoperta della vita, di un calabrone che ronza, dei pesci che passano su uno specchio d'acqua. Poi v'è la guerra e l'occupazione: gli episodi che vengono richiamati alla memoria, quelli che avremmo voluto vivere. *Roma città aperta* è il film della « paura »: della paura di tutti, ma soprattutto della mia. Anch'io ho dovuto nascondermi, anch'io sono fuggito, anch'io ho avuto amici che sono stati catturati o uccisi. Paura vera: con trentaquattro chili di meno, forse per fame, forse per quel terrore che in *Città aperta* ho descritto.

Poi c'è *Paisà*. Qualcuno ha detto che l'episodio piú bello è l'ultimo: quello delle bocche del Po, dell'acqua, dei canneti. E ci si è meravigliati che io avessi capito cosí bene quella regione d'Italia. Ma io avevo passato in quei luoghi molti anni della mia infanzia. Mia madre era di quei posti. Andavo laggiú a cacciare e a pescare.

Nel *Miracolo* e nella *Voce umana* è la Magnani che si inserisce nel mio mondo. In *Stromboli* è l'arrivo della straniera nella vita di un uomo semplice come Antonio, un pescatore. E anche il sentimento della donna di *Stromboli,* brutalizzata dalla realtà, che torna al sogno, perché non dovrebbe essere autobiografico? Il desiderio di espandersi,

per abbracciarsi tutti, senza lasciare la realtà, ma trovando la liberazione interiore in quel richiamo a Dio che è lo slancio finale del film. Essa si pone il problema come se fosse la prima volta, inconsciamente se si vuole. Soltanto in presenza della natura e di se stessa, in presenza di Dio, ha compreso.

Nella *Macchina ammazzacattivi* vi sono i miei pellegrinaggi sulla costa amalfitana: i posti dove si è stati bene e che si ama, dove sono dei poveri diavoli che sono convinti di aver visto il demonio; dove uno mi diceva, un giorno: « si, io l'ho incontrato, il lupo mannaro. Ieri sera, l'ho messo sotto la bicicletta ». Sono dei pazzi, degli ubriachi di di sole. Ma sanno vivere valendosi di una forza che pochi di noi posseggono: la forza della fantasia.

In questo film, che è di ricerca, e, anche di crisi, come *L'amore* del resto, io avevo anche un altro scopo: avvicinarmi alla commedia dell'arte.

Giullare ed *Europa* '51 possono partecipare di questo autobiografismo nell'indicare sentimenti che intendo in me, come nel mio prossimo. L'aspetto giullaresco che è in ognuno di noi e il suo contrario. Poiché due sono le tendenze dell'uomo: quella della concretezza e quella della fantasia. Oggi si tende brutalmente a sopprimere la seconda. Il mondo, infatti, si va sempre piú dividendo in due gruppi: in quelli che vogliono uccidere la fantasia e quelli che vogliono salvarla; quelli che vogliono vivere e quelli che vogliono morire. E' questo problema che io affronto in *Europa* '51. Dimenticando la seconda tendenza, dicevo, quella della fantasia, si tende ad uccidere in noi ogni sentimento di umanità, a creare l'uomo robot: il quale deve pensare in un solo modo, e tendere al concreto. Un tentativo cosí inumano è denunciato apertamente, violentemente, in *Europa* '51. Ho voluto dire francamente la mia opinione, nell'interesse mio e dei miei figli. Tale è stato lo scopo che ho cercato di raggiungere in questo ultimo mio film.

La capacità di vedere l'uno e l'altro aspetto dell'uomo, la benevolenza nel considerarlo, mi sembra un atteggiamento squisitamente latino e italiano. E' il frutto di una data civiltà, è l'abitudine nostra, antichissima, di considerare l'uomo sotto ogni suo aspetto. Per me è straordinariamente importante essere nato in siffatta civiltà. Ritengo che ci siamo salvati dai disastri della guerra, e da sciagure non meno terribili, proprio per questa nostra concezione della vita, che è prettamente cattolica. Il cristianesimo non dipinge tutto come buono e perfetto: esso riconosce gli errori e il peccato, ma ammette anche che c'è una possibilità per salvarsi. E' dalla parte avversa che non si ammette che l'uomo infallibile, coerente e perfetto. Ed è ciò che mi pare mostruoso e senza senso. Nella ricerca e nella benevolenza di considerare il peccato vedo la sola possibilità di accostarsi alla verità.

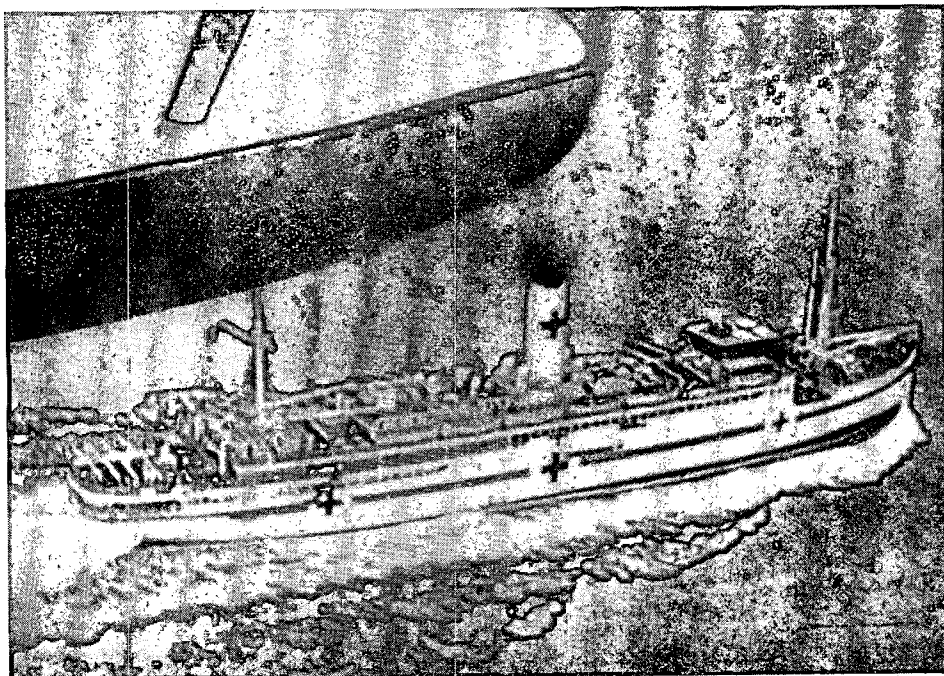
Quali sono i suoi progetti per l'avvenire?

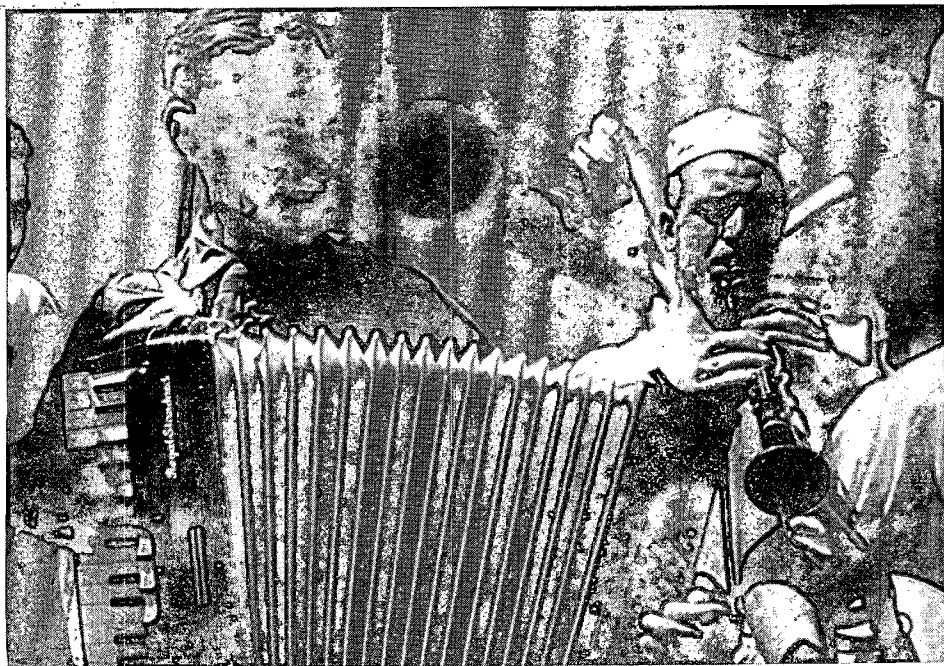
Molti, ma quello cui penso di piú è *Socrate: processo e morte*. Socrate è l'uomo di oggi. Santippe rappresenta il demonio. Il racconto dovrebbe svolgersi in tre blocchi: introduzione, processo, morte. L'introduzione è ad Atene. Penso ad una città lunghissima, come è tramandata nella storia: una città costruita lungo una strada, dove il paesaggio presenta prospettive continue. La vita è caprese, primitiva. Le case sono come certe tombe etrusche che ho visto a Cerveteri: con la donnola che gira per casa, il paiolo attaccato al soffitto, le capre che vivono nella stessa casa dell'uomo, lasciandoci i segni della loro esistenza animale. Sotto i calzari degli abitanti è scritto il nome della loro città, che si imprime quindi nella terra che calpestano. Il costume è come nel *Giullare*: semplice, eterno, e, in definitiva, costume che non fa costume.

La vicenda deve essere, come nel *Giullare*, in corrispondenza con la realtà. Socrate deve arrivare agli stessi risultati raggiunti da Francesco: ma questi vi perviene con la spinta dei desideri e dei sogni; Socrate con la logica. In Francesco è l'istinto. In Socrate il ragionamento.

Nella nostra civiltà, quella latina e cristiana, non accettiamo le verità per somministrate. Siamo pieni di ironia, di scetticismo; siamo di continuo alla ricerca della verità. Non vediamo materialisticamente, per facciate; ma piuttosto per prospettive. Cosí vedeva Francesco. Cosí vedeva Socrate.

Roberto Rossellini
Mario Verdone

UN PILOTA RITORNA *Roberto Rossellini*

L'UOMO DELLA CROCE *Roberto Rossellini*

LA NAVE BIANCA *Roberto Rossellini*

LA NAVE BIANCA *Roberto Rossellini*

L'UOMO DELLA CROCE *Roberto Rossellini*

ROMA CITTÀ APERTA *Roberto Rossellini*

ROMA CITTÀ APERTA *Roberto Rossellini*

PAISÀ *Roberto Rossellini*

Rossellini o della trascendenza

"Enfin Malherbe vint...". Arrivò Rossellini e cominciò un'altra storia. Questa è la versione ufficiale, ma è innegabile che con lui, nel dopoguerra, il cinema italiano trovò uno stile moderno. Rossellini si mostrò subito un artista deciso a fare i conti con tutti i luoghi comuni del tecnicismo subordinato alle cosiddette "esigenze" dello schermo. Fu il primo segno del suo singolare talento. Si mise a girare dal vero, non con intenti sordamente documentaristici, alla De Robertis, bensí assumendo la realtà, con lo stesso estro, la stessa "invenzione" che troviamo, per esempio, in certe novelle di Hemingway. Paisà *è una specie di "scrittura" cinematografica e il suo stile (anche nel "parlato") rammenta quello dell'autore di* Fiesta *e di* Morte nel pomeriggio. *Da molti anni in Italia si ripeteva la canzone che il cinema è "movimento", il cinema è "montaggio", il cinema è "immagine"; la verità è che il cinema è quello che lo fa essere un artista. Rossellini ha preso lo schermo come un foglio di carta e vi ha scritto sopra liberamente, servendosi della macchina da presa. Prima di lui, forse nessuno se n'era servito con tanta disinvoltura, lasciando all'ispirazione di scegliere la propria tecnica. Certi film di Rossellini potrebbero proporre la paradossale definizione che il cinema non è cinema, o in altre parole che un film può anche eludere tutti i passaggi obbligatori della tecnica filmistica senza perdere un punto della sua forza e della sua bellezza. Anzi, proprio nel tentativo di esprimere forza e bellezza intatte, Rossellini evita fin dove è possibile il compromesso con le convenzioni dello schermo.*

Dopo tali premesse non ci sarà da sorprendersi se, personalmente, ritengo il Francesco *di Rossellini uno dei film piú puri e uno dei momenti piú poetici che il cinema abbia toccato. Era un argomento che andava sfiorato con la delicatezza e l'anima di un artista, e Rossellini ha mostrato di averle. Ha mostrato pure di avere il coraggio tipicamente poetico di apparire del tutto disarmato davanti a un pubblico che non capiva che a un tema simile bisognava accostarsi con grazia giottesca. Sconcertante, certo, che un uomo del ventesimo secolo potesse ricreare con tanta fiduciosa naturalezza le "favole" cristiane del Padre serafico, del Poverello, del Giullare di Dio. Ricordo lo smarrimento della critica la sera che il film fu proiettato alla mostra di Venezia. Rossellini si era semplicemente dimenticato del cinematografo: non aveva dato quadri cinematografici, ma quadri veramente e diret-*

tamente francescani, privi di sbavature mistico-letterarie e in cui la nuda poesia aveva preso il sopravvento sugli effetti cinematografici. "Ma questo non è S. Francesco", mi dissero alcuni; "questi non sono i suoi fraticelli: sono tutti dei poveri mentecatti". Si mostravano indignati che quei frati cosí lieti, ingenui e ferventi fossero stati rappresentati come esseri al disotto della loro capacità intellettuale. Non era questa, evidentemente, un'obbiezione oggettiva. Ho sempre pensato a un malinteso fra quel che Rossellini aveva voluto fare e ciò che i critici in generale presumevano o volevano che Rossellini facesse. Ma perché avrebbe dovuto farlo?

Recentemente è uscita una nuova edizione degli scritti di San Francesco, seguiti dai Fioretti. *Rileggendone alcuni si arriva facilmente alla conclusione che se Ginepro, Leone e lo stesso Francesco potessero vedere il film di Rossellini si ritroverebbero probabilmente nella loro aria. L'edizione è a cura di Henry Furst, che a un certo punto dice: "Bisogna cercare, qui, quel che si troverà: un quadro chiaro della fede cristiana nei secoli in cui era piú schietta e pura. Questi nostri padri erano semplici di cuore; di coloro che* (*Matteo* 5, 8) vedranno Iddio. *La gente di quei secoli non aveva l'acqua corrente nella casa, temo anzi che, ai nostri criteri, fosse poco pulita; ...la maggior parte non sapeva leggere, e non dico che questo fosse un bene. Ma quei nostri padri sarebbe molto, oh molto presuntuoso da parte nostra credere che fossero inferiori a noi...".*

Ho indugiato un po' su questo film non perché è il film piú incompreso di Rossellini, ma perché, in un certo senso, offre la chiave del suo stile. L'intuizione di San Francesco e il modo di raccontarne i Fioretti, *apre gli occhi sul suo famoso realismo, che può trasferirsi da una materia tragica e sanguinolenta, come quella di* Paisà, *alla soavità dei santi del Duecento senza il minimo disagio strumentale e rispondendo perfettamente alle diverse prospettive. E' dunque tutta una faccenda di tono artistico. Il realismo di Rossellini è cosí pertinente all'oggetto da essere un modo della fantasia. Perché la realtà vuole essere veduta soprattutto con gli occhi della fantasia. Anche per questo, compiacimenti formali piú o meno estetizzanti è difficile trovarli nel realismo di Rossellini. Come un vero scrittore, non come un esteta, Rossellini racconta con naturalezza asciutta, cercando di non farsi ammirare e di lasciare solo al racconto la forza drammatica o lirica di afferrare lo spettatore e di entrargli nel cuore.*

A ripassare mentalmente tutta la sua produzione, da Roma città aperta *fino a* Europa 1951, *ci si accorge che il suo realismo corre sempre verso una certa "costante" ideologica. Anche nei suoi lavori meno perfetti e magari un po' zoppicanti, come* Germania anno zero, *l'interesse che lo ha mosso è sempre al di là del documento e tocca una corda piú profonda di quelle che il semplice ed episodico realismo può far vibrare. Nel momento stesso che Rossellini ci mostra le macerie di Berlino, la miseria e i dolori della gente, si sente che il riferimento umano muove un problema generale, vasto, di riflesso religioso, che*

investe il significato dell'esistenza. In Stromboli *è chiaro l'appello alla trascendenza; e perfino nella* Macchina ammazzacattivi, *che apparirà inaspettatamente uno dei migliori film di Rossellini, uno scherzo pieno di estro, carico di tutto il colore meridionale, tragico e comico, della commedia dell'arte. Ecco per esempio come Goya può trovare qualche cosa di simile a un equivalente cinematografico dei suoi* Caprichos: *unico esempio felice, nel cinema italiano, di un grottesco attinto alle fonti dell'umore e della poesia popolare del mezzogiorno, con i suoi cupi bagliori religiosi, le sue vivaci superstizioni, la sua povertà sconfinata. Rossellini ci farà ridere anche con Totò, nell'altro film comico che attualmente sta girando, ma non senza che la risata si spenga nell'amarezza non appena, dietro la smorfia di Totò, compaia quella della furfanteria umana da cui cerca scampo.*

*Riso tragico, in fondo, come tragico appare constantemente il motivo dei suoi lavori e forse il suo stesso concetto dell'esistenza. Tragica l'incomprensione fra gli esseri umani in quell'*Europa 1951 *che deve considerarsi, io credo, il film più maturo, importante e autoritario finora compiuto da Rossellini. La storia di Irene Girard rispecchia evidentemente la condizione umana dell'Europa attuale con i suoi grandi scompensi sociali e l'intima inquietudine dei singoli. La tragedia è sempre nell'aria, sia nei pranzi e negli svaghi dell'alta borghesia, sia nelle fatiche e nella miseria della povera gente. C'è un diaframma che divide questi due mondi, diversi solo all'esterno, ma che hanno lo stesso destino e gli stessi tormenti davanti alla coscienza; e questo diaframma è l'incomprensione, l'incapacità di capire che se gli uomini non possono essere cambiati, tutti però hanno il medesimo bisogno di essere salvati e aiutati almeno in nome di quella* pietas *che appare il solo possibile rimedio alle iniquità umane. E' un problema religioso che muove i sentimenti di Irene Girard; e il rifiuto della donna di continuare a vivere secondo le abitudini e le convenzioni di una società divisa in compartimenti stagni le procura la condanna della scienza e della giustizia.*

Questa tragica storia è raccontata con una forza e un'arte che più volte toccano la grandezza delle opere dei maestri. Nella struttura narrativa, nel ritmo, nella pittura e nell'analisi dei personaggi, specialmente della protagonista, che è la Bergman dei momenti migliori, una Bergman superba, il film è probabilmente l'opera maggiore che il cinema abbia realizzato dalla guerra in poi, e dalla quale Rossellini esce col prestigio di un grande regista. La parola regista, a dire il vero, non suona bene nei suoi confronti: il suo modo d'intendere e di usare il cinematografo lo fa simile ad uno scrittore, in quanto si esprime senza intermediari. E anche il suo insistere sull'indagine della verità, sull'esplorazione di certi abissi umani, disinteressandosi dell'episodio per l'episodio, lo colloca più in alto di un semplice realizzatore di film.

Gino Visentini

Grottesco e satira nella "Macchina ammazzacattivi"

La macchina ammazzacattivi è il film piú stravangante, anzi fino ad oggi il solo film stravagante, di Roberto Rossellini.

Tutta l'opera di questo regista, anche nei suoi sbandamenti e nelle sue discontinuità, obbedisce ad una logica e ad una polemica precise: la scoperta di una realtà che si giustifica in forza della sua stessa evidenza, fuori da ogni discorso e da ogni racconto, perché è carica di un peso umano a lei proprio. Cosí *Paisà* come *Stromboli,* nei loro momenti piú sinceri, offrono una rappresentazione della realtà nuda ed oggettiva, che rifugge da ogni abbandono lirico e da ogni amplificazione romanzesca (Luchino Visconti, invece, si abbandona e canta: da *Ossessione* a *Bellissima,* muta il timbro del suo canto, ma questa tentazione, di volta in volta mascherata in maniera diversa, è sempre egualmente percettibile).

Con *La macchina ammazzacattivi,* Roberto Rossellini si sposta violentemente oltre i termini della sua logica e della sua polemica, quasi accettando l'imposizione di un giuoco che gli viene proposto dall'esterno.

Ed il giuoco è costituito dal soggetto di Eduardo De Filippo.

Un diavolo scende ad Amalfi e, poiché il suo arrivo coincide con alcuni avvenimenti propizi alla popolazione, è scambiato per il protettore Sant'Andrea; ma, invece, è soltanto un povero diavolo che tenta di far carriera applicando una sua invenzione, quella appunto della macchina ammazzacattivi. La macchina ammazzacattivi è in apparenza un volgare apparecchio fotografico, ma ha la portentosa proprietà di uccidere istantaneamente le persone delle quali ritrae l'immagine, anzi di gelarle nella stessa posa nella quale sono state fissate dalla lastra. Il diavolo non impiega direttamente la macchina infernale da lui inventata, ma la pone nelle mani di un fotografo, il quale, quando incidentalmente ne scopre la forza micidiale, crede ingenuamente di potersene servire a fin di bene per sopprimere i cattivi.

Le morti violente procurate mediante la macchina ammazzacattivi si susseguono in paese vertiginosamente, perché tutti gli uomini, uno dopo l'altro, svelano all'improvvisato giustiziere un aspetto di cattiveria che ne giustifica in qualche modo la soppressione. Ma il guaio è

che la giustificazione di queste esecuzioni sommarie appare in un secondo momento parziale, essendo tutti gli abitanti di questa terra al tempo stesso buoni e cattivi, anche se in misura diversa, a causa della propria originaria imperfezione umana. Il fotografo, cosí, incomincia lentamente a sospettare la natura diabolica della macchina della quale è venuto in possesso e, poi, comprende l'enormità peccaminosa della sua presunzione di giustiziere. Travagliato, infine, da una crisi tanto profonda quanto improvvisa, egli arriva al pentimento e, quasi per darsi una punizione esattamente commisurata all'errore, si sottopone alla macchina, deciso a farla finita. Ma, proprio in quel momento, la malizia del diavolo è sconfitta con le sue stesse armi, la macchina ammazzacattivi perde il suo potere infernale, ritornando ad essere un volgare ed innocuo apparecchio fotografico. I morti risuscitano ed il fotografo ritorna ad essere paesano pettegolo e tranquillo, mentre il diavolo, sgominato e convinto dell'inanità dei suoi sforzi, rinuncia all'immortalità e si rassegna ad essere semplicemente un povero diavolo in terra, condannato alla fine; come tutti gli altri mortali.

Questo soggetto porta chiarissima l'impronta della personalità di Eduardo De Filippo: non è una storia vera e propria, ma un canovaccio alla maniera della Commedia dell'Arte, un canovaccio suscettibile di essere sviluppato soltanto all'improvviso, all'atto della rappresentazione, che per la sua stessa natura popolaresca e dialettale non si presterebbe ad essere portato oltre un certo grado di finitezza. Lineare ed eloquente nei suoi elementi narrativi essenziali, la favola de *La macchina ammazzacattivi* è infatti altrettanto vaga nei suoi fondamenti spirituali. In tanto l'esperienza del diavolo e quella dello stesso fotografo può asumere un senso inequivocabile, in quanto abbia per posta la morte; e, quando la resurrezione dei morti risolve la vicenda in termini burleschi e semplicistici, l'esperienza, posta dalle premesse del racconto, si svuota improvvisamente di ogni autentico contenuto, proprio nel momento culminante dell'opera.

Ma l'intelligenza e il gusto di Roberto Rossellini si dimostrano appunto nel fatto che egli accetta apertamente, senza riserve, il giuoco propostogli dal soggettista con i suoi limiti e con le sue regole. Tutto il film ha un che di incompiuto, di abbozzato, di improvvisato, di gratuito, che costituisce d'altra parte il suo sapore e la sua verità. Il linguaggio, sia nella resa delle singole immagini sia nello sviluppo interno delle sequenze, semplice, elementare, approssimativo, vivacemente popolaresco e, perciò, ora stringatamente apodittico ora retoricamente ridondante ora ingenuamente realistico. Ma proprio questi sbalzi inattesi, capricciosi, ingiustificati di piani suscitano il mordente dell'improvvisazione, il brio dello spettacolo sulla base di un dialogo brillante, caustico, ricco di battute, che costituisce il vero filo conduttore rapido, ma sicuro del film.

Abbiamo ricordato la Commedia dell'Arte e lo stesso regista ha voluto esplicitamente ricordarla. *La macchina ammazzacattivi* ha un epilogo e un prologo nei quali gli scenari e i personaggi principali della vicenda son posati sullo schermo da una mano misteriosa che rassomiglia molto a quella di un burattinaio. Il disegno del film è cosí esattamente circoscritto; la sua chiave subito denunciata: non un dramma finito, ma uno spettacolo dell'« opera dei pupi », una commedia di maschere moderne che non assumono mai al rango di veri e propri personaggi, con una conclusione morale che vuole essere ispirata semplicemente al buon senso.

E infatti non contano gli attori in questo film, ma le situazioni, le battute, gli spunti, i « lazzi », il clima cordiale di spigliato divertimento. E, alla fine, pieno di buon senso si dimostra persino il diavolo, che riconoscendo lealmente fallito il suo infernale esperimento, si adatta di buon grado e diventa un povero diavolo nel senso piú umano e mortale della parola.

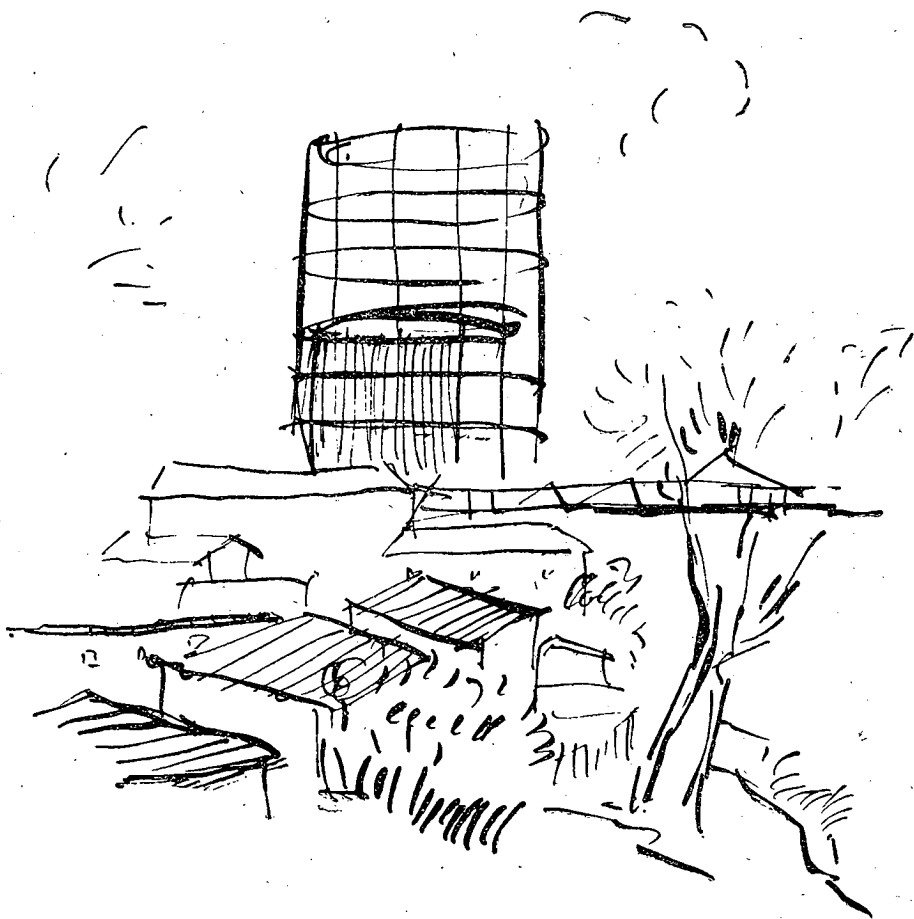
Sotto alcuni aspetti la tecnica delle trovate, con le quali il film è spiritosamente imbastito, può ricordare quella di alcune opere di René Clair; ma l'accostamento non va oltre la forma. La trovata di René Clair, anche quando è scattante, ricca di impulso, è un meccanismo di orologeria costruito su piani precisi, come in Labiche o in Feydeau; è il portato di una maturata premeditazione; è l'espressione di un'intelligenza voltairiana che si compiace con sé stessa e svolge un suo sottile giuoco dialettico. La trovata di Roberto Rossellini è invece immediata, istintiva, priva di intenzione, talvolta persino casuale. E' giuoco nel senso piú spontaneo e piú primitivo della parola. Ripetiamo che ne *La macchina ammazzacattivi* non esistono riserve mentali; la comicità, sia pure assunta in un atteggiamento lievemente grottesco, rimbalza libera da ogni premessa e da ogni conclusione. Al fotografo, che, dopo aver sterminato mezzo paese, è ben lieto di veder risuscitare i suoi morti, quasi per cancellare la sua esperienza come un brutto sogno, e al povero diavolo, che rinunzia a far carriera nell'inferno perché in terra gli è offerta una serena vecchiaia, non si può chiedere una verità filosofica, ma semplicemente una risata, o al piú, forse un senso di bonaria accettazione della vita qual'è, con le sue virtú e con i suoi vizi, con le sue manifestazioni di bontà e con i suo esempi di ingratitudine.

Ma già con queste considerazioni si è ai margini del film, se non addirittura fuori dal suo registro. Ogni opera di intonazione popolaresca reca piú o meno pittorescamente impressi i segni di quella filosofia che è propria del popolo e che è fatta, dappertutto, ma particolarmente a Napoli, di rassegnazione, di inesauribile cordialità e di amarezza senza veleno. *La macchina ammazzacattivi* non deve essere sforzata; deve essere accettata nei limiti del suo ingranaggio.

E in questi limiti si rivela un'opera sorretta da ritmo, facilmente orecchiabile, come quello delle canzoni, ma nettamente scandito;

un'opera divertente, anche nei suoi motivi riecheggiati; un'opera espressiva anche nelle sue trascuratezze formali; un'opera, insomma, viva, e degna di essere discussa seriamente per la sua stessa stravaganza.

Con questo suo film, ispirato a un soggetto di Eduardo De Filippo e cosí coerente con il carattere dell'attore e commediografo napoletano, Roberto Rossellini ha posto, infatti, un problema che fino ad oggi è stato soltanto sfiorato e intuitivamente illustrato da Nino Frank in un suo libro, quello dei rapporti del film neoralista con la tradizione della Commedia d'Arte e del teatro popolare dialettale. Non è un caso che il soggettista de *La macchina ammazzacattivi,* qualche anno dopo l'invenzione di questa favola, abbia portato sullo schermo le sue piú fortunate commedie proprio sulla scia del neorealismo.

Giovanni Calendoli

Antiscenografia di Rossellini

Parlare di scenografia con Roberto Rossellini è molto arduo. A rigore di termini dovremmo parlare, se mai, di un'antiscenografia. D'altronde, la parola scenografia non fa parte del suo vocabolario.

Se per scenografia s'intende la forma magniloquente della prospettiva, la favolosità dell'architettura e del paesaggio, la trasformazione del naturale, la trascendenza nel mondo del sognato, noi non avremo nulla da fare vicino a questo regista teso a scoprire i sensi profondi e umani della realtà. Prima di trattare con lui è necessario spogliarsi, non dico dell'abito fantastico acquisito nelle varie scuole dell'architettonica e della pittura spettacolare, ma della piú semplice e legittima presunzione architettonica personale; rinunciare, insomma, al desiderio di esibire, in piano avanti, le invenzioni del disegno ed imporle come forze moltiplicatrici dell'espressione drammatica. Per Rossellini le forze che accompagnano il dramma sono già nella natura, nella vita del vero. Da tale impostazione fondamentale sorgono spontanee due domande. Qual'è — allora — il compito dell'architetto scenico nella produzione di Rossellini? Entro quali confini si svolge la sua attività?

Risposte: il compito è di accompagnare il regista nella ricerca e nella valutazione della realtà piú adatta ad inserirsi nel dramma. I confini dell'attività professionale sono quelli dettati dalla natura poetica del regista di fronte agli andamenti delle forze drammatiche. Confini, si comprenderà, difficilmente definibili e per cui, anziché di collaborazione sul piano del mestiere ordinario, si dovrà parlare di una vera e propria cooperazione allo sviluppo della creazione registica.

Nella maggior parte delle occasioni rosselliniane non si deve pensare e progettare nel senso strettamente grafico della parola, bensí di prevedere o preparare, organizzando, il terreno, perché il lavoro tecnico si svolga nelle condizioni artistiche piú adeguate e favorevoli al caso. Compito dell'architetto sarà, qualche volta, di confermare la scelta ambientale fatta dal regista o discuterla, curando di essere sempre pronto ad intervenire per assecondare, durante la lavorazione, qualche illuminazione poetica improvvisa.

Si richiede dunque una sensibilità che permetta la valutazione lirica delle situazioni salienti e la capacità di immedesimarvisi. L'opera

dell'architetto si risolve cosí in uno inscenare spontaneo cui sono ignoti i trucchi e gli infingimenti.

Come si debba procedere per soddisfare tale nécessità non è facile a suggerire ed a codificare dal momento che ogni occasione della ricerca può presentare motivi nuovi e ineguali perché sempre varî e disuguali sono i caratteri e i segni che l'amore dell'indagine scopre nel vero naturale e nei fatti umani. Se dovessi definire in qualche modo il procedere dell'architetto in simile congiuntura dovrei dire che egli deve essere sempre pronto ad annullarsi nell'opera della regía, cioè in quella realtà che informa tutta l'opera di Rossellini. Il disegnare, il progettare, vengon posti sempre in via subordinata; quando ne nasca la necessità bisognerà procedere in modo che, giunti in proiezione, non si avverta che un disegno informatore venne pur fatto. Ma v'ha di piú. Quante volte un esterno, proiettato, tradisce la compiacenza della scelta, la preferenza d'un motivo, la ricercatezza del punto di veduta o la tecnica della macchina da presa? Orbene: andando con Rossellini per esterni puri conviene non si faccia intendere che il motivo venne ricercato; piuttosto, che il motivo paesaggistico o ambientale si mosse verso di noi; meglio, che era già lí, naturalmente nato per quelle determinate azioni.

E' sempre stato per me un grande piacere perlustrare insieme a Rossellini singolari e sconosciuti paesi, visitare chiese e rovine che sembravano in attesa dei suoi personaggî, attraversare angiporti, introdurmi nei chiassosi cortili dei moderni falansteri popolari, nelle stamberghe degli umili, nei commissariati di pubblica sicurezza, nelle prigioni e negli ospedali dei pazzi. Vivere intensamente la vita di questi luoghi prima di trasferirli nell'immagine, farne una esperienza diretta, interrogarli nella loro essenza interiore, significa, per l'architetto scenico, risalire alle origini profonde, ai perché degli aspetti esterni. Di tal guisa la riproduzione o la modifica, l'aggiunta o il completamento necessari alla scena da girarvi non si risolvono nella freddezza misuratoria di un rilievo tecnico, ma in un rilievo psicologico, carico di suggerimenti.

Considerate le cose da questo punto di vista — che si è convenuto di chiamare neorealistico — il miglior lavoro dell'architetto scenico (diremmo dello scenografo se la parola potesse qui avere almeno un significato convenzionale) è quello che si nasconde, che c'è ma non si vede perché, logicamente ovvio, si trova in un piano di proporzionata modestia. Allenato alle discipline dello spettacolo, mi viene in proposito di ricordare una frase di Dautchenko: essere il miglior regista colui del quale non si avverte la presenza durante lo svolgimento della commedia. Nel caso in questione potremmo far nostro il celebre detto e affermare, parafrasando, essere miglior architetto colui del quale il film non avverte i sintomi di una speciosa scenografia. Lavoro questo, del rendimento realistico al cento per cento, di non minore diffi-

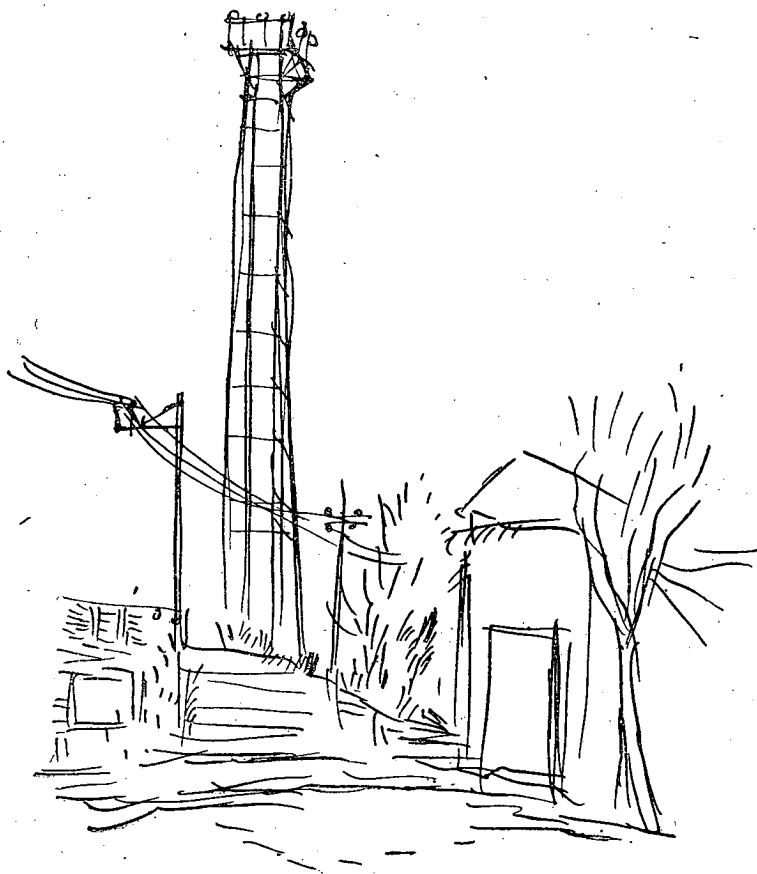
coltà di quello occorrente per ottenere preponderanze ed appariscenze ambientali di marca espressionistica o decorativa.

Eccoci alla difficoltà di curare la scena sino in fondo. Su questo argomento potremmo diffonderci in esempi e domandare se la piazza di Sovana — oggi città dalle rovine ai confini della immaginazione medioevale — in *Francesco giullare di Dio* tradisca o meno la presenza del ripristinatore; potremmo chiedere in quali passi del film si possa negare la veridicità della « ritirata in Grecia » in *Un pilota ritorna* e, lo stesso, considerando certi « attacchi » risultati assolutamente insensibili, fra vero e costruito (interno — esterno in teatro — esterno in esterno) di *Europa* '51. Le difficoltà non si riferiscono solamente al progettare, completare storicamente o porre in pristino con perfetta aderenza ai monumenti dei luoghi e ai secoli (ciò riguarda la parte culturale e materiale del lavoro onde Rossellini ha il fiuto della cultura stilistica consanguinea all'architetto italiano e che nella maggioranza stilistica consanguinea all'architetto italiano mentre nella maggioranza dei film americani nasce da momentanea informazione libresca), ma si riferiscono ancora ad un acuto spirito di osservazione, tale da avvertire il mistero, il linguaggio, la carica vitale della materia. Ora, compito dell'architetto è di trasmettere alla massa da ricostruire o da interpretare, questa carica vitale nella quale si adunano i drammi piú svariati delle esistenze di cui la materia fu complice o spettatrice. Cosí, cooperare con Rossellini significa accompagnarsi nella scoperta dell'anima delle cose ricercando quanto, in quest'anima, è dovuto alle cose in sé, quanto al possesso dell'uomo che ne trasformò o ne logorò la forma. Piú d'una volta ci siamo fermati insieme a considerare la impossibilità di riprodurre, facendola vibrare in tutta la pienezza, una forma drammatizzata dall'uso, che aveva già assorbiti, per cosí dire, i veleni degli eventi esterni epperciò si era interiorizzata; infine ci siamo abbandonati a calcolarne la potenza attraverso i colori, i riflessi, la plastica, la granitura, a sentirla sotto le dita quasi potesse trasmettersi in noi per sensibilità tattile, decidendo, alla fine, di superare tutti gli ostacoli contingenti per girarla in sito. Oppure: di fronte a una veduta arcana apparsa improvvisamente, lo scrosciare di una cascata d'acqua ci ha dominati assorbendo le maraviglie pittoriche e architettoniche circostanti; l'architettura visiva cedeva a quella del rumore; nasceva istantanea la scena della voce del fraticello sopraffatta dalla irruenza della natura. E potrei continuare dilettandomi ai ricordi per affermare che lo spirito di osservazione pittorica, seguendo il nostro regista, dovrà valicare l'impressione esterna e penetrare nell'intimo delle cose, non senza riconoscere che l'intimità è tanto piú difficile a scoprire e ad intendere quanto piú la si ricerchi nel regno poetico della semplicità primordiale (*Francesco*).

Tornando al fatto di realizzare materialmente scene per Rossellini, dopo essermi spinto in campi che sembrerebbero esulare dalla funzione specifica del tecnico, dirò essere, propriamente, nell'indagare alle radici la realtà effettiva ed affettiva, il piacere di cooperare con lui.

Non si pensi a un paradosso e non si fraintenda. E' attraente, vicino a Rossellini, studiare ciò che non si deve fare. Dove occorra por mano alla matita, sarà interessante disegnare per convincersi che il miglior partito è annullare e cancellare. Di fatto le sue premesse all'architetto sono di non far questo o quello che siano già passati nel rango della convenzione scenografica, nel voluto, nel predisposto, nell'artificiale. Si è richiamati cosí, per via eliminatoria, ad una coscienza artistica dei limiti controllatissima e attenta.

Lezione, questa, da ricordare agli architetti dal vago arzigogolare prospettico, nonché agli scenografi che per timore di non apparire abbastanza originali e fantasiosi, risultano, senza ragione, esuberanti e pleonastici.

Virgilio Marchi

Filmografia

Prelude à l'après midi d'un phaune (documentario).

Fantasia sottomarina (documentario).

Il ruscello di Ripasottile (documentario).

Luciano Serra pilota — *produzione*: Aquila Film, 1938 — *distribuzione*: Generalcine — *soggetto e sceneggiatura*: Fulvio Palmieri, Goffredo Alessandrini, Roberto Rossellini, Ivo Perilli, Cesare Giulio Viola, F. Masoero — *regia*: Goffredo Alessandrini — *operatori*: Ubaldo Arata, Mario Craveri — *scenografia*: Gastone Medin — *musica*: Giulio C. Sonzogno — *fonico*: Bruno Brunacci — *direttore di produzione*: Franco Riganti — *montaggio*: Giorgio Simonelli — *attori*: Amedeo Nazzari, Germana Paolieri, Roberto Villa, Mario Ferrari, Guglielmo Sinaz, Olivia Fried, Egisto Olivieri.

La nave bianca — *produzione*: Scalera, *con la collaborazione del* Centro Cinematografico del Ministero della Marina, 1941 — *distribuzione*: Scalera Film — *soggetto*: Francesco De Robertis — *regia*: Roberto Rossellini — *sceneggiatura*: F. De Robertis e R. Rossellini — *operatore*: Emanuele Caracciolo — *musica*: Renzo Rossellini — *montaggio*: Eraldo Da Roma — *fonico*: Pietro Cavazzuti — *attori*: non professionisti.

Un pilota ritorna — *produzione*: A.C.I., 1942 — *distrbuzione*: A.C.I. - Europa Film — *soggetto*: Tito Silvio Mursino — *regia*: Roberto Rossellini — *sceneggiatura*: Michelangelo Antonioni, Rosario Leone, Massimo Mida, Margherita Maglione, Roberto Rossellini — *musica*: Renzo Rossellini — *operatore*: Vincenzo Seratrice — *direttore di produzione*: Luigi Giacosi — *attori*: Massimo Girotti, Michela Belmonte, Gaetano Masier, Piero Lulli.

L'uomo della croce — *produzione*: Continentalcine, 1943 — *distribuzione*: E.N.I.C. — *soggetto*: Asvero Gravelli — *regia*: Roberto Rossellini — *sceneggiatura e dialoghi*: A. Gravelli, Alberto Consiglio, G. D'Alicandro, Roberto Rossellini — *scenografia*: Gastone Medin — *operatore*: Guglielmo Lombardi — *musica*: Renzo Rossellini — *attori*: Alberto Tavazzi, Rhoswita Schmidt, Alberto Capozzi, Zoia Weneda, Doris Hild, Antonio Marietti, Piero Pastore.

Roma città aperta — *produzione*: Exelsa Film, 1944-45 — *distribuzione*: Minerva Film — *soggetto e sceneggiatura*: Sergio Amidei, Federico Fellini — *regia*: Roberto Rossellini — *operatore*: Ubaldo Arata — *musica*: Renzo Rossellini — *attori*: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero, Harry Feist, Maria Michi, Francesco Grandjacquet, Giovanna Galletti, Vito Annichiarico, Carla Rovere.

Paisà — *produzione*: O.F.I. - Capitani Film, *con la collaborazione della* Foreign Film Productions Inc., 1946 — *distribuzione*: Metro Goldwyn Mayer — *soggetto, sceneggiatura e dialoghi*: Federico Fellini, Roberto Rossellini; *dialoghi inglesi*: A. Limentani — *direttore di produzione*: Ugo Lombardi — *operatore*: Otello Martelli — *musica*: Renzo Rossellini — *fonico*: Ovidio del Grande — *aiuto regista*: Federico Fellini, Massimo Mida — *attori (sud-*

divisi per episodi): 1) *in Sicilia*: *attori non professionisti, fra cui* Carmela Sazio *e vari soldati americani*; 2) *a Napoli*: Dots M. Johnson *e* Alfonsino (*non professionista*); 3) *a Roma*: Maria Michi, Gar Moore; 4) *a Firenze*: Harriet White, Renzo Avanzo; 5) *nel convento*: William Tubbs, Dale Edmonds *e autentici monaci*; 6) *nella Pianura Padana*: *attori non professionisti.*

Desiderio — *produzione*: SAFIR, 1944-46 — *distribuzione*: Fincine — *regía*: Marcello Pagliero e Roberto Rossellini — *soggetto*: A. I. Benvenuti — *sceneggiatura*: Santangelo, Pagliero, Monicelli, De Santis — *operatori*: Rodolfo e Guglielmo Lombardi — *attori*: Elli Parvo, Massimo Girotti, Carlo Ninchi, R. Smith.

L'amore — *produzione e regía*: Roberto Rossellini, 1947-48 — *In due episodi*: 1) *La voce umana* — *soggetto*: *dall'atto unico di* Jean Cocteau « La voix humaine » — *operatore*: Robert Juillard — *scenografia*: Christian Bérard — *unica attrice*: Anna Magnani — II) *Il miracolo* — *soggetto*: Federico Fellini — *sceneggiatura*: Tullio Pinelli, Roberto Rossellini — *operatore*: Aldo Tonti — *attori*: Anna Magnani, Federico Fellini.

La macchina ammazzacattivi — *produzione e regía*: Roberto Rossellini (1948) — *montaggio e distribuzione*: Fincine (1952) — *soggetto*: Eduardo De Filippo e Fabrizio Sarazani — *sceneggiatura*: Amidei, Vigorelli, Brusati, Ferri — *musica*: Renzo Rossellini — *operatori*: Pino Santoni, Enrico Betti Berutto — *attori*: Giovanni Amato, Marilyn Buferd, Pietro Carloni, John Falletta, Gennaro Pisano, Helen Tubbs, Bill Tubbs.

Germania anno zero — *produzione*: Tever film - Sadfi, 1948 — *distribuzione*: Fincine — *soggetto e regía*: Roberto Rossellini — *sceneggiatura*: R. Rossellini, Carlo Lizzani, Max Kolpet — *operatore*: Robert Juillard — *musica*: Renzo Rossellini — *organizzazione*: Alfredo Guarini — *ispettore di produzione*: Marcello Bollero — *aiuto regista*: Carlo Lizzani — *assistenti*: Franz Treuberg, Max Kolpet — *attori*: Edmund Moschke, Franz Kruger, Barbara Hintze, Sandra Manys, Babsy Reckvell, Warner Pittschau, Hedy Blankner.

Francesco giullare di Dio — *produzione*: Rizzoli - Amato, 1949 — *soggetto di* Roberto Rossellini *ispirato ai "Fioretti"* — *regía*: Roberto Rossellini — *operatore*: Otello Martelli — *musica*: Renzo Rossellini — *sceneggiatura e costumi*: Virgilio Marchi — *attori*: Aldo Fabrizi, Arabella Lemaitre *e non professionisti.*

Stromboli, terra di Dio — *produzione*: Be-Ro- Film - R.K.O., 1950 — *distribuzione*: R.K.O. — *soggetto e regía*: Roberto Rossellini — *sceneggiatura*: R. Rossellini, Art Kohn — *operatore*: Otello Martelli — *musica*: Renzo Rossellini — *montaggio*: Roland Gross — *attori*: Ingrid Bergman *e attori non professionisti*: Mario Vitale, Renzo Cesana, Mario Sponza.

I sette peccati capitali (*L'invidia*) — *produzione*: Filmcostellazione - Franco London Film, 1952 — *distribuzione*: 20th Century Fox — *regía*: Roberto Rossellini ha diretto uno dei sette episodi, dal titolo *L'invidia,* tratto dal racconto di Colette « La chatte » — *attori*: Andrée Debar, Orfeo Tamburi.

Europa 51 — *produzione*: Ponti - De Laurentis, 1952 — *distribuzione*: Lux Film — *regía*: Roberto Rossellini — *soggetto*: Roberto Rossellini — *operatore*: Aldo Tonti — *musica*: Renzo Rossellini — *scenografia*: Virgilio Marchi — *attori*: Ingrid Bergman, Alexander Knock, Ettore Giannini, Giulietta Masina, Teresa Pellati, Sandro Franchina.

Dov'è la libertà — *produzione*: Ponti - De Laurentis, 1952 — *distribuzione*: Lux Film — *regía*: Roberto Rossellini — *soggetto e sceneggiatura*: Roberto Rossellini *e* Antonio Pietrangeli — *operatore*: Aldo Tonti — *attori*: Totò, Nita Dover.

a cura di **Fausto Montesanti**

Nota bibliografica

G. Altman: *Paisà,* in « L'Ecran Français », Paris, n. 118, 30 settembre 1947.
— *Rome, ville ouverte,* in « L'Ecran Français », Paris, n. 73, 19 novembre 1946.

Sergio Amidei: *Open City Revisited,* in « New York Times », New York, febbrio 1947.

S. Almquist: *Documentar realism och lyrisck poesi. En stilstudie i italiensk film av i dag,* in « Biografbladet », Stoccolma, a. 28, n. 3, autunno 1947.

L. Anderson: *Paisà,* in « Sequence », n. 2, Londra, 1947.

Guido Aristarco: *Cinema italiano del dopoguerra,* « Sequenze », n. 4, Parma, 1949.

Jean George Auriol: *Introduction impromptue au "Débat sur le réalisme": "Allemagne année zéro et l'Amore",* « La Revue du Cinéma », n. 17, settembre 1948.

Adriano Baracco: *I registi: Roberto Rossellini,* « Cinema », n. 1, Milano, 25 ottobre 1948.

A. Barkan: *Allemagne, année zéro,* « Ecran Français » n. 189, 8 febbraio 1949.

André Bazin: *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération,* in « Esprit », n. 1, Parigi, gennaio 1948.
— *Allemagne, année zéro,* in « Ecran Français », n. 189, 8 febbraio 1949.

Alessandro Blasetti, G. L. Rondi: *Cinema italiano oggi,* Roma, Bestetti, 1950.

Peter Brinson: *Rossellini und Us: Paisà,* in « Documentary News Letter », n. 70, Londra, nov.-dicembre 1948.

Ugo Casiraghi: *Il cinema italiano è il primo del mondo,* in « Almanacco del Calendario del popolo », Milano, 1949.

Nicola Chiaramonte: *Italian Movies,* in « Pertisan Review », n. 6, New York, 1949.

Luigi Chiarini: *Nota a Francesco,* in « Filmcritica », n. 2, Roma, 1951.

Ciné-club, numéro special sur le cinéma italien, Parigi, aprile 1950.

Cinema italiano d'oggi. Testi a cura di A. Blasetti e G. L. Rondi. Edizioni d'Arte Bestetti, Roma, 1950.

Cinéma Italien 1945-1951, Unitalia, Bestetti Editore, Roma, 1951.

E. Contini: *La production* 1948-1849, in « Cinéma Italien 1948-1949 », Roma-Cannes, 1949.

Giuseppe De Santis: *L'uomo della croce,* in « Cinema », Roma, n. 168, 1943.
— *Un pilota ritorna,* in « Cinema », Roma, n. 140, 1942.

Jean Desternes: *Rome, ville ouverte et Paisà,* in « Revue du cinéma », n. 3, Parigi, 1946.

Documentary Film News: *Roberto Rossellini* (editoriale), n. 65, Londra, maggio, 1948.

Federico Fellini: *Le miracle,* in « Revue du cinéma », n. 14, Parigi, 1948.
— *Non ho plagiato Valle Inclan,* in « Progresso d'Italia », Bologna, 25 novembre 1948.

Giovanni Fiori: *Accusato di plagio un soggettista di Roberto Rossellini,* in « Progresso d'Italia », Bologna, 11 novembre 1948.

Nino Frank: *Cinema dell'arte,* Ed. Bonne, Paris, 1951.

Rogert Gabert: *Le Jongleur de Dieu est il Français?* (S. Francesco), « Cahiers du cinéma », n. 1, Parigi, aprile 1951.

Mario Gromo: *Da "Roma, città aperta" a "La terra trema" Con "ismi" e senza,* in « Cinema » n. 1, Milano, 1948.

Simon Marcout-Smith: *The Stature of Rossellini,* in « Sight and Sound », n. 2, Londra, aprile 1950.

Adam Hêlmer: *Germania, anno zero,* « Sequence », n. 8, Londra, 1949.

Hollywood Quarterly: *Two Italian Directors: Roberto Rossellini - Vittorio De Sica.* (Lauro Venturi, Monique Fong, Herbert L. Jacobson). University of California Press, Berkeley and Los Angeles, vol. IV, n. 1, 1949.

G. Isani: *La nave bianca,* in « Cinema », Roma, n. 127, 1941.

J. B. Jeanner: *Una intervista con Rossellini,* in Figaro », 20 novembre 1946, Parigi.

Francis Koval: *Interview with Rossellini,* in « Sight and Sound », n. 10, Londra, febbraio 1951.

Gavin Lambert: *Notes on a Renaissance, The Italian cinema,* in « Sight and Sound », n. 10, Londra, febbraio 1951.

G. M. Lo Duca: *L'école italienne,* in « Cinéma italien 1948-1949 », Roma-Cannes, 1949.

Francisco Madrid: *Un pleito literario-cinematografico,* in « El Hogar » n. 2029, Buenos Aires, settembre 1948.

Roger Manvell: *Paisà, Rossellini e la critica inglese,* in « Cinema », Milano, n. 28, 15 dicembre 1945.

Massimo Mida: *Germania anno zero,* in « Bianco e Nero », marzo 1948.

— *Il sesto episodio di "Paisà",* in « Bianco e Nero », Roma n. IX, n. 3, maggio 1948.

— *Roberto Rossellini,* in « Sequenze », Parma, n. 4, 1949.

Felix A. Morlion: *Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico italiano,* in « Bianco e Nero », IX, n. 4, Roma 1948.

Paisà (film di Roberto Rossellini), saggio di sceneggiatura, in « Bianco e Nero », VIII, n. 1, Roma, 1947.

Francesco Pasinetti: *Roberto Rossellini,* in « Gazzetta del Cinema », Roma, 21 agosto 1948.

R. Regent: *Rossellini: "Quand je commence à divenir intelligent, je suis foutu",* in « L'Ecran Français », Paris, n. 175, 2 novembre 1948.

La Revue di cinéma, Numéro spécial (13) sur le cinéma italien, con scritti di Ricciotto Canudo, Lo Duca, Antonio Pietrangeli, Mario Verdone, Jean George Auriol, Antonio Chiattone, Parigi 1948.

Il neorealismo italiano (Documentazioni), Quaderni della Mostra di Venezia, 1951.

Roberto Rossellini: *Quand je commence à divenir intelligent, je suis foutu,* in « Ecran Français », Parigi, n. 175, 2 novembre 1949.

G. Sadoul: *Rossellini... a recruté les acteurs de "Paisà" parmi les badauds,* in « L'Ecran Français », Paris, n. 72, 12 novembre 1946.

Sequenze, numero speciale dedicato al « Cinema italiano del dopoguerra », Parma, n. 4, 1949.

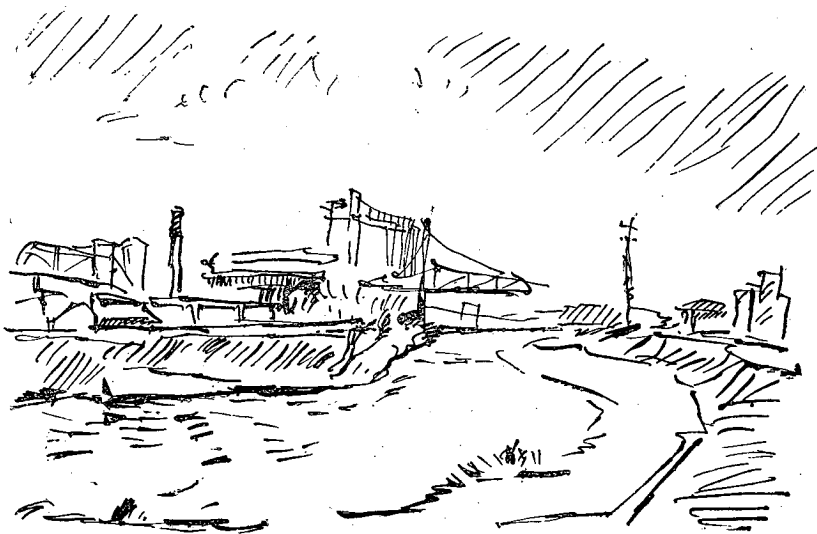
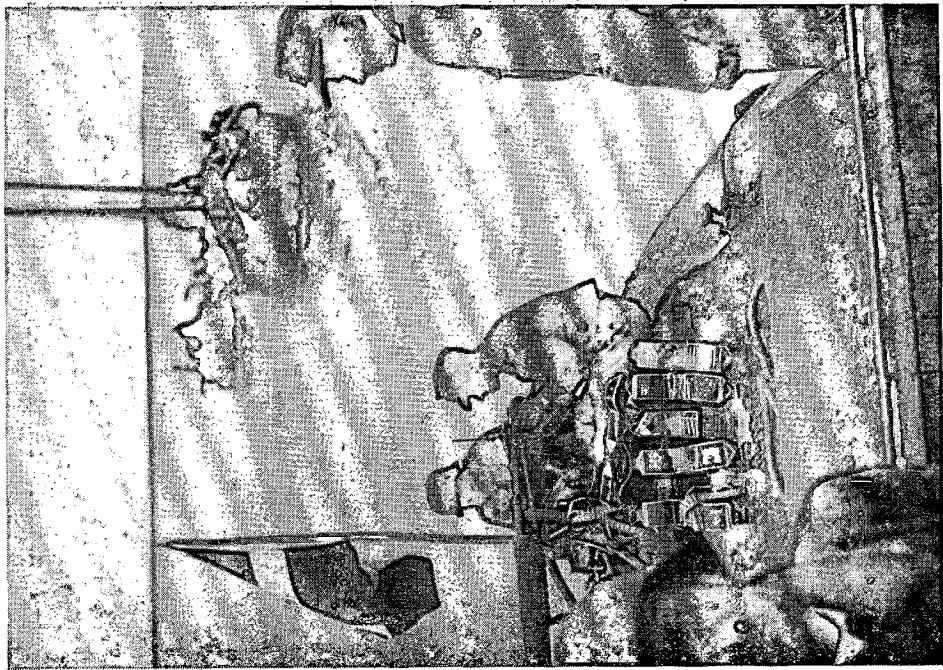
Davide Turconi: *Bibliografia,* in « Sequenze », n. 4, Roma, 1949 (« Cinema Italiano del dopoguerra »).

L. Venturi: *Roberto Rossellini,* in « Hollywood Quarterly », Los Angeles, vol. IV, n. 1, autunno 1949.

Franco Venturini: *Origini del neorealismo,* in « Bianco e Nero », Roma, n. 2, febbraio 1950 (con una « Bibliografia »).

Mario Verdone: *L'Amore,* in « Bianco e Nero », Roma, a. IX, n. 9, novembre 1948.

— *Italian Cinema from Its Beginnings to Today,* in « Hollywood Quarterly », n. 3, University of California 1951.

Robert Warshow: *Paisà,* in « Partisan Review », New York, 1948.

IL MIRACOLO *Roberto Rossellini*

PAISÀ *Roberto Rossellini*

LA MACCHINA AMMAZZACATTIVI *Roberto Rossellini*

LA MACCHINA AMMAZZACATTIVI *Roberto Rossellini*

FRANCESCO GIULLARE DI DIO *Roberto Rossellini*

FRANCESCO GIULLARE DI DIO *Roberto Rossellini*

STROMBOLI, TERRA DI DIO *Roberto Rossellini*

EUROPA 51 *Roberto Rossellini*

Il colore nel film ed il film a colori

II

Il colore fisico ed il colore psicologico

Il colore fisico dipende dalle radiazioni cromatiche emanate dalle superfici dei corpi colpiti da radiazioni illuminanti. I corpi colpiti dalla luce bianca assorbono tutti i colori e riflettono teoricamente solo il proprio. Cosí una superficie di colore rosso saturo dovrebbe, colpita da luce bianca, apparire di colore rosso saturo. In pratica la luce che colpisce i corpi non è mai perfettamente bianca; il colore riflesso viene dunque modificato costantemente dalla sempre diversa natura della luce che lo colpisce. Se questo tavolo su cui scrivo è marrone, esso mi rimanderà diverse radiazioni cromatiche, nelle diverse ore della giornata. Diverso sarà il suo colore colpito direttamente dalla luce del sole, o illuminato diffusamente dalla luce che entra dalla finestra a cielo limpido (azzurro), a cielo parzialmente o totalmente coperto, ecc. Diverso ancora sarà il suo colore quando sul suo piano batterà la luce di una lampada ad incandescenza, o la luce di una candela, ecc. Il colore varia ancora per influenza di radiazioni, riflesse, da corpi vicini. Cosí se io scrivo ad un tavolo marrone il colore del tavolo riverbererà sul mio volto rendendone il tono piú caldo, e lo stesso accadrà, ma naturalmente con diverso effetto, nel caso in cui il tavolo sia di un altro colore, es. verde. Un taglio d'ombra in una piazza illuminata dal pieno sole contiene l'azzurro, perché le superfici non direttamente colpite dalla luce solare prendono luce dal cielo che ha una temperatura di colore molto maggiore. Difficilmente si nota che il grigio dell'asfalto diventa bleu fondo quando essendo stato bagnato riflette piú intensamente il colore del cielo; o arancione ad es., se fiancheggiato da un edificio tinteggiato in questo colore. L'occhio non educato non distingue le differenze e le variazioni del colore anche piú grossolane. Le sensazioni cromatiche trovano tuttavia delle soluzioni comuni in relazione ad astrazioni comuni nella sfera psicologica dell'individuo. Cosí di un certo color rosa che vediamo abitualmente, in diverse condizioni luministiche, finiamo col costruirci un rosa astratto, che non corrisponderà mai probabilmente alle effettive condizioni fisiche dell'esperienza, ma che per integrazione psicologica diviene il preciso protocollo mnemonico di quel rosa. Tanto preciso da poterlo esattamente riconoscere in condizioni sperimentali del tutto diverse, o magari del tutto nuove. Naturalmente tutti questi fenomeni non si svolgono con tale semplicità. Il colore « cambia » ad esempio, anche in funzione della

massa d'aria che si interpone fra la superficie e l'occhio: il verde smeraldo di un prato diverrà addirittura viola se visto ad una conveniente distanza. I paesaggi di montagna dove il velo d'aria interposto tra l'occhio e la natura è piú sottile (meno denso), presentano colorazioni straordinariamente cariche (i laghi alpini ad esempio). Nell'apprezzamento dei colori ha inoltre peso la possibilità di raffronti immediati e l'intervento di fenomeni di « adattamento » dell'occhio dell'osservatore. Sui fenomeni d'adattamento sono basate quasi tutte le illusioni d'ottica di cui sono pieni i manuali di fisica elementare. Ed è noto nel piú semplice dei casi che un arancione apparirà piú vivace se visto su di uno sfondo celeste, che se accostato ad un rosa. Nella opinione comune si pensa in genere che il maggior contrasto cromatico sia dato dai colori complementari. Questo non è del tutto esatto: come è il tono che « fa la musica » è anche il tono che « fa il colore ». Cosí il contrasto del giallo sul rosso può essere, per tonalità convenientemente studiate, straordinariamente piú vivace ed intenso di quello di un verde sullo stesso rosso, avente la medesima tonalità. Il contrasto non si risolve quasi mai solo in un contrasto di colore, ma piuttosto in un contrasto di tono, di vivacità, di brillantezza. Come la colorimetria tenta di risolvere scientificamente il problema della misura del colore fisico, analogo tentativo è stato fatto per la misurazione delle sensazioni cromatiche. Si è cosí costruito graficamente un diagramma a forma di zoccolo di cavallo nel quale è possibile, in relazione alla curva della sensibilità cromatica dell'occhio, definire i colori in rapporto alle sensazioni cromatiche. Ricordo ancora che l'occhio è maggiormente sensibile al colore verde e meno al rosso e al bleu. Il colore verde è appunto « riposante » e piú gradevole all'occhio. Quando la visione si svolge in ambienti poco illuminati (verso il buio) la curva di sensibilità dell'occhio si sposta invece verso i bleu. Il diagramma a zoccolo di cavallo porta sulla curva i colori puri dello spettro (teoricamente saturi). Il centro del diagramma rappresenta il bianco. Tutti i punti compresi nel diagramma rappresentano i colori in tutte le combinazioni possibili e ad ogni possibile grado di saturazione. E' dunque possibile una classificazione dei colori, sufficientemente precisa, prima di tutto, e poi l'immediata ricerca grafica dei colori complementari in ogni combinazione cromatica prefissata. Sulla parte rettilinea dello zoccolo vengono rappresentati i colori fondamentali che non fanno parte dello spettro: il « ciano » e il « magenta ». L'uso di questo diagramma dà naturalmente indicazioni empiriche. Comunque risulta chiaro anche in questa esposizione sommaria che il problema della *riproduzione* del colore è un problema diverso da quello della *resa* del colore. Perché quando anche i mezzi tecnici per la riproduzione del colore fossero del tutto perfezionati, tali mezzi riprodurrebbero il colore fisico: « quel colore che non siamo abituati a vedere » e non il colore psicologico: « quello che abitualmente ci colpisce ». Molte delle accuse di innaturalezza che si muovono al film a colori erano e sono del tutto infondate proprio perché il colore fisico non corrisponde al colore psicologico. Inoltre variano

al solito le condizioni dell'esperienza: altra cosa è vedere un colore in natura ed altra cosa è vedere lo stesso colore proiettato su di uno schermo ed osservato nel buio di una sala cinematografica: se anche una rigorosa misurazione scientifica potesse testimoniare l'assoluta corrispondenza delle qualità delle radiazioni: colore, tono, grado di saturazione, ecc., l'esperienza si risolverebbe in un atto di incredulità e di sfiducia nei confronti degli apparecchi di misura perché non vi sarebbe una corrispondenza analoga fra le due sensazioni.

I problemi del colore

Devo a questo punto premettere una dichiarazione: non parlo in qualità di tecnico del colore, né posso riferire sulle mie ancora scarse esperienze personali, ma come studioso di teoria del film e di estetica cinematografica intendo proporre problemi che naturalmente mi guarderò bene dal risolvere, perché la soluzione dei problemi estetici è ovviamente nell'artista, cioè in ciascuno di noi. Tali problemi mi sono stati suggeriti sulla base delle esperienze — anche lontane dal campo del cinema — dei pochi che se ne sono occupati, e da personali osservazioni e riflessioni. Penso, al punto in cui siamo, che si possa per cosí dire « semplicizzare » la materia trattata fin qui nei riguardi del colore, ridurla in sintesi ad alcuni aspetti fondamentali, e trarre qualche prima conclusione:

Tutti, dico *tutti,* i problemi del colore si possono suddividere in alcune grandi categorie. Abbiamo un primo gruppo di problemi:

a) problemi tecnici (fisico-chimici) relativi all'analisi e alla sintesi del colore.

Dipendono dal sistema adottato, e sono risolti dalle Case che fabbricano il materiale sensibile e dalle eventuali macchine e strumenti di misura che la nuova tecnica comporta (nel caso dei sistemi del tipo monopack non vi sono macchine speciali per il processo di ripresa).

b) problemi tecnici della riproduzione del colore in senso puramente fisico: Relativi questi alle superfici colorate (colori piú o meno saturi — colori semplici o composti, ecc.), relativi alle sorgenti di illuminazione (natura e qualità della luce, filtri, correttori, ecc.), relativi alla sensibilità cromatica delle emulsioni (correttori alla stampa), ecc.

Ma la *sensazione* del colore è diversa cosa dalla radiazione cromatica, e la macchina da presa, ammesso l'impiego di un buon sistema di riproduzione, registra il colore fisico e non quello psicologico. Abbiamo dunque un secondo gruppo di problemi: 1) riproduzione del colore psicologico: io vedo il colore in un certo modo. Perché la macchina da presa lo veda allo stesso modo (che a me sembra « naturale ») dovrò alterare i colori che mi sembrano naturali variando qualche cosa: nella luce (se la ripresa avviene a luce artificiale) nella colorazione degli oggetti — forse — nella ripresa con filtri diversi — forse — o con correzioni alla stampa;

2) questo ragionamento distingue ovviamente il film « colorato » dal film « a colori »: nel film colorato il colore per quanto reso naturalmente, in modo credibile in rapporto alle comuni astrazioni psicologiche sarà appunto un colore naturale, che non disturba e non offende, ma la cui scelta e disposizione è del tutto casuale. Il ragionamento è dunque ancora valido limitatamente alla « fotografia del colore », ma già intuitivamente si può capire che certamente non sarà piú valido, o meglio *sufficiente* nel caso della cinematografia perché per avere un completo quadro di questo gruppo di problemi bisognerà introdurre un nuovo elemento: il *movimento* delle immagini, e quindi il movimento del colore (movimento non in senso oggettivo, ma in senso cinematografico, non cioè come esso si svolge nella realtà, ma come è visto dalla macchina da presa). Il primo risultato a cui si può pervenire dopo aver considerato in modo susseguente questi vari gruppi di problemi è quello che si usa chiamare colore « naturale » e che piú propriamente, se si considera il valore cromatico di una scena o di un oggetto in sé, si potrebbe definire colore « reale » (riproduzione della scena nella sua realtà cromatica attraverso tutti i fattori fisici, psicologici, ecc., che dànno questo senso del *reale*): il colore sullo schermo è quello che mi aspetto di vedere sulla base della mia esperienza psicofisiologica. Ma fino a questo punto, anche ammessa l'introduzione, nell'analisi, di questo elemento cinematografico che è il movimento, siamo ancora lontani dalla vera natura del nostro problema. Perché fino a questo punto il solo problema che abbiamo risolto è per cosí dire un problema tecnico professionale che le case specializzate risolvono appunto con lo studio delle emulsioni, dei filtri, delle sorgenti di illuminazione, dei processi di ripresa e di sviluppo e stampa, offrendo quindi all'industria sistemi e processi che diano la possibilità di *riprodurre* fedelmente (in senso *fisico*) una grande gamma di colori e sfumature, e la possibilità di *influire* sulla resa del colore (per avvicinarlo al colore psicologico) in qualche punto del processo (con filtri luce, coloranti fisici, filtri stampa, ecc.), mentre il professionista risolve il problema sul piano tecnico professionale con opportune misurazioni (es.: la temperatura di colore delle sorgenti luminose) provini colorimetrici, ecc., al fine di riprodurre esattamente un azzurro con la stessa tonalità, saturazione, vivacità, brillantezza, ecc., « come lo vede ».

La vera natura del problema è un'altra: è — raggiunto il grado di preparazione tecnico-professionale di cui ho parlato fin qui — nell'impiego cinematografico del colore *in senso espressivo.*

La discriminazione cromatica e la continuità del montaggio cromatico.

Immaginiamo ora di dover rappresentare sullo schermo una certa realtà oggettiva. Siamo abituati a considerare tale realtà in termini di bianco e nero, a non preoccuparci quindi della scelta cromatica del nostro quadro. Attraverso l'inquadratura ci si offre la possibilità di iso-

lare in questa realtà ciò che ci interessa e il nostro problema sarà risolto anche se complicato dai problemi susseguenti: toni luministici, atmosfera, ecc. Ma se il nostro quadro acquista d'improvviso il colore che succederà? Succederà che nell'inquadratura prescelta senza preoccupazioni cromatiche il quadro presenterà una mescolanza casuale di colori — una mescolanza reale, oggettiva, filtrata, del mondo psicologico del soggetto, cioè il quadro riprodurrà il colore che abbiamo chiamato *reale*. Il colore sarà quindi un colore che si adagerà come elemento aggiunto sulle superfici e sui piani, e peggio, nel nostro caso, un colore del tutto casuale, che obbedisce nei suoi rapporti interni alle leggi della natura (vera o psicologicamente presunta), che è fuori, in altre parole, del mondo poetico e delle necessità poetiche dell'artista. L'artista, non è tale, se non introduce nelle leggi della natura e nel loro ordine, un ordine *suo*. Voglio dire che la riproduzione del colore reale porta a due conseguenze inevitabili: *il colore indiscriminato e aggiuntivo* come aggiuntivi erano nei primi tempi del muto i rumori sincroni della colonna, e casuale come casuali erano le inquadrature dei primissimi film muti. E, subito dopo, che *il complesso cromatico del quadro tende ad un valore nullo* (in senso emotivo). E questo è cosa che sappiamo perché la fusione psicologica del complesso dei colori dà come risultante il neutro (il bianco in un caso ideale) e quindi « assenza di senso del colore » proprio per il fatto che tutti i colori sono presenti. Ecco dunque una prima non inutile conclusione che può essere assunta come regola:

— Come l'inquadratura discrimina le azioni e gli spazi rappresentati nel quadro cosí l'impiego del colore in senso cinematografico deve partire da una *discriminazione cromatica*: colori che devono entrare nel quadro e colori che dal quadro devono essere esclusi.

L'applicazione pratica di questa regola porta immediatamente alla definizione di un *tono cromatico risultante* dall'accostamento dei colori scelti nell'inquadratura, cosí come, ad esempio, nel film in bianco e nero una certa disposizione di luci porta alla creazione di un tono fotografico o di un'atmosfera luministica risultante dalla fusione dei singoli contrasti nel quadro.

Mi preme sottolineare che quando parlo di tono cromatico risultante, ciò non va confuso con l'esaltazione di un particolare colore nel quadro cinematografico, che darebbe invece luogo a un colore « predominante ». Il tono cromatico risultante può tendere verso un colore predominante, ma è dato dalla fusione psicofisiologica di tutti i colori che compongono il quadro, nelle proporzioni in cui vi si trovano. Nel comune linguaggio della tecnica del film a colori si parla spesso di « dominanti ». La dominante corrisponde tecnicamente ad una velatura cromatica generale del quadro (in genere corrispondente ad uno dei monocromi) e dovuta ad un errore tecnico nel processo, errore di controllo dei provini colorimetrici, o di misurazione della temperatura di colore, errato uso dei filtri, errore di sviluppo ecc. Ma se da un punto di vista tecnico l'apparizione di una dominante (che si riscontra

facilmente sul bianco della scala dei grigi) denuncia un errore, da un punto di vista estetico può darsi che certi problemi espressivi del colore trovino una loro soluzione emozionale proprio mediante l'introduzione di una dominante, cosí come in pittura l'uso di vernici dà al quadro spesso un velo atmosferico, una brillantezza omogenea ai colori, una fusione piú armonica. Comunque le successive inquadrature dovranno, nello sviluppo del linguaggio cromatico, avere tutte lo stesso tono cromatico risultante. Come oggi un'illuminazione psicologica non può essere spezzata da un inserto girato in pieno sole (a meno che, s'intende, questa esigenza non sia determinata da necessità narrative) cosí *nella scena* una volta stabilito un certo tono cromatico risultante, bisognerà riportarlo in tutte le inquadrature girate, appartenenti alla stessa scena. Va ricordata a questo proposito una vecchia definizione del montaggio secondo cui un montaggio è tecnicamente ben eseguito quando lo spettatore in proiezione non si accorge che il film sia composto da tanti pezzi, ma ha l'impressione che uno solo ne passi sullo schermo (Buchanan). Alla continuità fotografica — con la quale come è noto tutti gli operatori da ripresa cinematografica lottano nella pratica del loro lavoro — possiamo fin d'ora sostituire o meglio aggiungere un principio analogo di *continuità cromatica*. Devo riferire a questo proposito una riflessione che mi è occorso di fare a proposito del montaggio dei colori complementari. Non mi sembra esatto sostenere come a volte si sostiene che siccome distogliendo gli occhi dal verde si ha l'impressione del rosso, il cinema a colori debba necessariamente ammettere il montaggio di colori complementari. Anzitutto non bisogna confondere due diversi tipi di sensazioni che derivano da processi opposti: un processo fisiologico (stanchezza dei bastoncelli, adattamento ecc.) nel caso del colore che si cessa di fissare, e un processo fisico quale è quello dell'oggettiva visione del colore complementare. Le due sensazioni nei due casi non si sommano ma si sottraggono, tanto è vero che se si esperimentasse cinematograficamente un montaggio alterho e rapidissimo di due colori complementari la sensazione risultante sarebbe, oltrepassato il limite della persistenza (tre o meno di tre fotogrammi di un colore alternati con tre o meno di tre fotogrammi dell'altro) una sensazione di bianco. Diverso naturalmente, e perfettamente valido il caso in cui si montino inquadrature composte di colori complementari con rispetto dei rapporti cromatici interni dei quadri in senso quantitativo. Es. Un oggetto rosso che riempia metà dell'area dello schermo, campato in verde, montato con un soggetto verde campato in rosso nelle stesse proporzioni. E poiché la continuità cromatica è determinata dall'attacco dei toni risultanti, dovrebbe risultare egualmente legittimo attaccare un quadro rosso-verde con un giallo-azzurro ecc. Ma torniamo al nostro problema del tono cromatico risultante nella scena. E' probabile che una rigorosa applicazione di questa regola porti ad un facile inconveniente. La sensazione cresce come è noto secondo il logaritmo dello stimolo. Il che vuol dire che uno stimolo doppio non dà una sensazione doppiamente intensa, ma aumenta di

una quantità molto minore del doppio aritmetico. Comunque vadano le cose si tratta sicuramente di un confronto fra due scale il cui rapporto non è lineare. D'altra parte è anche vero che uno stimolo costante non soggetto a variazioni, non dà luogo a sensazioni. Es.: Chi si abitua ad un certo profumo finisce col non sentirlo piú, chi si abitua ad un certo suono costante finisce col non appercepirlo (lo percepisce ma non ha coscienza di questa percezione). Cosí chi si abituasse nella scena ad un certo tono cromatico risultante, finirebbe col non « sentirlo » piú. E' necessario dunque variare questo tono per conseguire l'effetto sensorio e dunque la corrispondente possibile suggestione, pur senza infrangere la necessità di una continuità di espressione cromatica. Come si può conseguire questo risultato? Lavorando al montaggio oltre una certa soglia della percezione cromatica. (Ricordo che la ripresa prevede il montaggio ed è in funzione del montaggio). Credo che anche in questo caso come in tanti altri casi le parole siano piú complicate dei concetti. Ricordiamo un momento come avviene sullo schermo la sintesi del movimento. Non è vero come comunemente si crede che il movimento sia dato dal fenomeno della persistenza sulla retina. Se per es. cinematografiamo a macchina fissa un movimento che si svolge velocemente in senso trasversale all'asse ottico dell'obbiettivo ed in piena luce, ad otturatore chiuso, sullo schermo non otterremo piú il moto dell'oggetto ma una serie di scatti malgrado la velocità delle immagini sia superiore al tempo della persistenza. Applicando invece al montaggio del colore la nota legge del Linke (la sintesi del movimento si ottiene quando immagini susseguenti sono diverse ma non tanto che l'occhio possa apprezzarne la differenza) potremo dire che le inquadrature che costituiscono una scena potranno differire di tono cromatico (eludendo la monotonia di una composizione costante) ma non tanto che l'occhio possa apprezzarne la differenza. Si richiede cioè una variazione dei toni cromatici risultanti, ma con rispetto della legge di Linke (salvo naturalmente casi che dipendano da particolari esigenze espressive). Non bisogna tuttavia dimenticare nè la possibilità nè la legittimità di variazioni cromatiche nell'interno del pezzo di montaggio che portano a variare le esigenze cromatiche dell'attacco, nè il fatto che sul piano estetico anche il montaggio cromatico rientra nelle leggi generali della composizione, e si svolge intuitivamente in forma dialettica (dialettica del colore, naturalmente).

Composizione del quadro e primi problemi di linguaggio

Questa scelta discriminata dei colori nel quadro non esaurisce ovviamente il problema della composizione cromatica dell'inquadratura. Tutto andrebbe bene se gli attori fossero fermi e fotografati in un bel gruppetto di famiglia e la macchina li riprendesse sempre dallo stesso punto di vista. Ma tutti sanno bene che cosí non è. Ed allora, come

ogni movimento dell'attore o della macchina nel bianco e nero origina variazioni di rapporti negli oggetti rappresentati nel quadro, cosí gli stessi movimenti origineranno necessariamente una variazione di rapporti cromatici del tutto legittima: s'intende, se non casuale ma prevista ed esattamente calcolata. Se io faccio un lungo carrello combinato con panoramica che comincia da un dettaglio, passa per un campo medio, termina con un altro dettaglio, è chiaro che poiché la variazione è *nel quadro*, la variazione dei rapporti tra gli elementi del quadro rispetta la legge di Linke. Cosí per esempio l'area occupata dalle figure nel quadro varierà visibilmente e visibilmente un chiaro prenderà il posto dello scuro e viceversa. Altra difficoltà nota agli operatori da ripresa che quando girano il «proviño» per lo sviluppo si tengonò su una posizione intermedia, per evitare il pericolo che lo sviluppo dell'intero pezzo venga fatto al paragone della testa o della coda, cioè su indicazioni probabilmente false. Lo stesso problema si riprospetta nel colore, nei riguardi della variazione dei rapporti cromatici nel quadro, e quindi, in definitiva della risultante tonale del quadro di cui si sta discorrendo. Due esempi famosi nella storia del cinema a colori rendono chiari tutti i principi esposti: il primo in *Becky Sharp*: la famosa scena dei mantelli. Cosí descrive il regista (Mamoulian) il processo attraverso cui egli è giunto a trovare i valori espressivi del colore nella famosa scena dei mantelli rossi. « Dapprima nella sala da ballo i colori sono composti nel quadro in modo indiscriminato (noi diremmo « realistico » se per la verità come può ricordare chi ha visto il film in proiezione essi non dessero un tono cromatico generale con prevalenza di gialli « oro vecchio »). Ad un certo punto si sente tuonare il cannone; il panico si diffonderà in sala ed i colori dei costumi a coppie si ordinano secondo una progressione precisa dai colori freddi ai colori caldi: prima lampeggiano davanti agli occhi i bianchi, poi gli azzurri, poi i marrone, infine i mantelli rossi delle guardie che si confondono col rosso di un lampione e coi colori della battaglia ». C'è dunque una progressione ben dosata dell'emozione cromatica, basata esattamente sui principi che ci stiamo sforzando di stabilire: discriminàzione cromatica naturale ed esclusione dal quadro dei colori non espressivi; montaggio del colore e continuità del montaggio stesso sulla base della legge di Linke. Chi ricorda la scena non dubiterà che l'applicazione di questi principi porti effettivamente a risultati cinematografici estremamente interessanti. Faccio una parentesi. E' stato rilevato come la nozione di colore caldo e freddo sia fisicamente errata. Riscaldando gradualmente il corpo nero le radiazioni che escono dal forellino sono prima rosse e poi azzurre. Penso che anche in questo senso non bisogna confondere fenomeni fisici con fenomeni psicofisiologici e che sia dunque legittimo continuare a chiamare caldi i colori che rispondono ad una temperatura di colore minore e freddi gli altri perché al solito le scale degli stimoli e delle sensazioni non sono in funzione diretta. E' consueto come tutti sanno, dipingere o incartare con colori freddi le camere da letto e con colori caldi le camere da pranzo dove si sente la necessità di ricevere

le sensazioni cromatiche dalle pareti con un senso di maggior calore ambiente. Chiusa la parentesi sulla quale avremo tuttavia modo di ritornare, passo al secondo esempio simile al primo come tecnica ma rispondente a diversi principi e a diverse suggestioni. Nel cortometraggio *La Cucaracha* due amanti litigano per motivi di gelosia. La scena è incrociata da fasci di riflettori colorati. I due personaggi iniziano la loro discussione in una zona illuminata da colori freddi; la loro azione li porta gradualmente sotto fasci di luce sempre piú calda fino ad essere illuminati da un rosso violento. In questo caso la variazione cromatica accompagna il crescere della passione (si tratta di un sentimento di gelosia) ed è espressa con una discriminazione progredita di colori nel quadro che quindi non cambia sensibilmente ma « a vista » di tono cromatico in funzione dell'azione e dei sentimenti che reggono tali azioni. Purtroppo posso citare nella mia memoria solo questi due esempi ma essi mi sembrano sufficientemente significativi. E il fatto che la citazione si fermi qui non vuol dire che l'applicazione del principio sia limitata, ma solo che si è trascurato di approfondirla o che in innumerevoli altri film l'applicazione stessa sia risultata meno evidente ed esemplare. I colori debbono dunque essere *scelti*, discriminati e ordinati in un certo determinato modo dettato dalle necessità cromatiche della scena in senso emotivo obbedendo ai principi fondamentali e generici dell'inquadratura e del montaggio.

Il colore psicologico extrasensoriale

Ho parlato fin qui di colori risultanti o di tonalità generale del quadro cinematografico. Il problema da risolvere consiste ora nel sapere « quale » tonalità cromatica risultante bisognerà dare ad una certa scena del film. Perché ovviamente questo problema non va risolto casualmente o ad arbitrio. Esistono in proposito degli studi di psicologia e c'è chi si è occupato ad esempio di studiare il cosidetto colore « extrasensoriale » quello cioè che non dipende da stimoli fisici provenienti da sorgenti o da superfici colorate. Cosí si è studiato il colore vivace suggerito da certi strumenti musicali (esempio la tromba) o scuro di altri (es. timpani o corni inglesi). Ricordo che gli studi sull'« azione colorata » di certi strumenti musicali risalgono almeno ai primi dell'800, e che tale fenomeno può essere cosí forte da suggerire all'artista sensazioni vivaci come nel pittore Celentano che al suono degli ottoni di un'orchestra provava l'impressione di essere immerso in un'atmosfera fiammeggiante.

Una strumentazione si chiama anche « coloritura musicale ». Non sarà privo di interesse studiare in questo senso i rapporti fra musica e colore cinematografico. Il musicista si chiama in genere al termine del processo produttivo, gli si fa vedere la copia di lavorazione del film sulla quale prendere i tempi ed innestare i temi musicali. Ma io sostengo che anche se il musicista interviene all'ultimo momento nella

lavorazione del film, certe situazioni nascono già musicali ed altre no anche se non ci sia stata in sede di sceneggiatura o di ripresa la presenza fisica del musicista. Analogamente sostengo che certe situazioni nascono cromatiche ed altre no già in sede di soggetto e di sceneggiatura. Il che vuol dire in pratica che la tecnica del colore dovrà necessariamente portare ad una differenziazione nei soggetti e nella scelta ed elaborazione delle scene. E questo interessa soggettisti, e sceneggiatori. Anche il dialogo suggerisce il colore e c'è chi ha studiato per esempio i rapporti cromatici tra le vocali. Studi complicati che non starò a riferire ma un'esperienza intuitiva in proposito sarà accessibile a tutti quando avrò detto per esempio che al suono della vocale *a* si associa comunemente l'idea del bianco, che al suono della *o* si associa l'idea del rosso, il verde per la *e*, il violetto per la *u*, l'azzurro per la *i*. Ma torniamo al problema della ripresa e del tono cromatico, risultante. E' indubbio che i colori suggeriscono certe sensazioni che vanno al di là della percezione cromatica. A tutti è noto che nemmeno gli animali sfuggono a questa legge. Il giuoco della corrida coi tori è basato sull'eccitabilità dei tori al colore rosso in movimento. Le cucine si tingono in azzurro per preservarle per quanto è possibile dalle mosche, a cui questo colore è sgradito. Se un tale soffre di esaurimento nervoso il suo medico gli consiglierà la campagna cioè la visione riposante e tranquilla di ampie distese di verde. Il rosso è il colore della passione intensa, il bianco il colore della gioia, il grigio il colore della noia, il giallo il colore dell'invidia, o del livore, o del cinismo. Riferisco a tale proposito ed a titolo di curiosità una classificazione dei colori con traduzione di impressioni e sensazioni provate dal romanziere francese Léon Gozlan:

— *La pietà* è celeste.

— *La rassegnazione* grigio perla.

— *La gioia* verde vivo.

— *La serietà* color caffè latte.

— *Il piacere* rosa.

— *Il sonno,* bruno tabacco.

— *La noia* color cioccolata.

— *Il pensiero di un debito* color grigio piombo.

— *Il pensiero della riscossione di denaro* rosso porpora.

— *Il giorno del pagamento della pigione* giallo cereo.

— *Un primo appuntamento* color the chiaro.

— *Un ventesimo appuntamento* color the scuro.

Se non è possibile prendere completamente sul serio queste indicazioni, bisogna pensare tuttavia che illustri artisti si sono serviti di schemi di questo tipo. E cito fra i musicisti Beethoven, Haydn, Berlioz, e tra gli scrittori Novalis, Goethe, Karolenko, Rimbaud, D'Annunzio. Nel campo della teoria cinematografica chi ha portato tali

studi ad un approfondimento critico notevole e documentatissimo nei confronti del colore giallo è stato Eisenstein il maggior regista sovietico ed uno dei maggiori registi di tutti i tempi assieme a Chaplin, Murnau Dreyer e pochissimi altri. Quello che c'è da aggiungere è che se l'asincronismo sonoro ha portato ad impensate possibilità espressive, c'è da credere che un'applicazione dell'uso asincrono del colore possa portare ad altrettanto fecondi risultati (es. tono generale cromatico della scena in contrasto con il significato della scena).

Le osservazioni che abbiamo fatto non sono che appena indicative, ma già i tecnici cinematografici che hanno preceduto l'impiego del colore sapevano l'importanza di virare una scena in un modo piuttosto che un altro, sia pure abbandonandosi a facili convenzioni.

Viraggio rosso per una sequenza di incendio, viraggio bleu per scene notturne, viraggio giallo per scene alla luce del sole ecc ecc. Il colore cinematografico porta a combinazioni piú complesse ma il principio resta e tornando all'esempio di *Becky Sharp* ecco il significato di quelle risultanti giallo oro di cui parlavo: eleganza, fastosità, mondanità. Niente in comune hanno naturalmente queste suggestioni con quel tono di patina antica, quasi da miniatura che le scene del film presentano e che dipende da altri artifici di ripresa o di stampa. Mi riferisco quandi sempre alla natura, discriminazione, qualità del colore in senso tonale. Io penso che con queste considerazioni abbiamo fatto un notevole passo avanti nello studio dell'impiego del colore. Ma se siamo arrivati cosí a comprendere il significato tonale e cromatico risultante del quadro cinematografico non abbiamo ancora toccato un problema per cosí dire piú analitico, ma non meno importante: il problema del montaggio del colore.

Il montaggio del colore

E' chiaro, a questo punto, che, sia pure con la limitazione della scelta del tono cromatico generale, in un totale i colori non possono non essere composti in un certo determinato modo. Ma anche se tale modo non sarà casuale (come non deve essere casuale) esso non avrà una specifica influenza sulla determinazione dei centri d'attenzione del quadro cinematografico. In altre parole come nel bianco e nero siamo abituati a tagliare i pezzi lunghi nei totali e gradualmente piú corti (è s'intende una regola tecnica, non estetica) nei piani piú ravvicinati cosí nel cinema a colori si potrà introdurre una certa studiata quantità di colore nei totali, ma bisognerà ridurre i colori proporzionalmente in senso quantitativo nei piani piú ravvicinati. Ciò vuol dire che come l'inquadratura limita lo spazio e le figure sempre di piú man mano che ci si allontana dal campo lungo e ci si avvicina al primo piano o dettaglio, cosí nella discriminazione spaziale del colore reale si dovrà ridurre il colore (ovvero la quantità di colori in campo) dal totale al dettaglio. Ed anche questo mi sembra non sia il meno

importante dei risultati pratici che la teoria può suggerire. L'osservazione risponde anche ad una teorizzazione — a mio avviso errata — dello Spottiswoode, secondo il quale il colore rallenterebbe ulteriormente il ritmo, mentre nel montaggio a ritmo veloce il realizzatore dovrebbe tornare al bianco e nero o all'espressione monocromatica. Errata perché valida solo finchè si consideri il colore in senso indiscriminato. E' chiaro che la discriminazione cromatica porterà invece ad un ritmo cinematografico preciso del film a colori, nè rallentato, nè accelerato, ed a dimostrare l'inesistenza di un simile problema. Cosí come esiste il primo piano della figura esiste dunque il primo piano del colore. Ma nel totale è possibile nel film in bianco e nero portare anche con metodi luministici l'attenzione dello spettatore in un preciso punto del quadro, illuminando per es. la zona considerata e lasciando il rimanente in ombra. Col colore è possibile ottenere genericamente un analogo effetto dando all'oggetto un colore complementare al colore dello sfondo, o piú propriamente componendo colori di diversa e contrastante vivacità tonale.

E parliamo per inciso degli sfondi. S'è detto che i colori possono determinare sensazioni di freddo e di caldo. E' altresí esatto affermare che colori caldi psicologicamente attirano e colori freddi respingono. Quando nella tecnica della realizzazione cinematografica si deve inquadrare un certo ambiente e si vuòl metterne in risalto la vastità, si adoperano in genere obbiettivi grandangolari che esagerando l'effetto prospettico allontanano le pareti e danno l'impressione che l'ambiente stesso sia piú ampio di quanto l'architetto non l'abbia costruito. Un effetto del genere si può ottenere col colore; lo stesso ambiente tinteggiato con colori freddi (freddi non in senso colorimetrico s'intende, ma verdi, azzurri, ecc.) sembra molto piú vasto che tinteggiato con un colore neutro (corrispondente alla grandezza reale) o con un colore caldo (le pareti sembrano ravvicinate). L'osservazione può apparire elementare, ma nello stesso technicolor che sembra aver raggiunto una tecnica d'impiego sufficientemente progredita, si riscontrano spesso errori di questo genere: la tinteggiatura dell'ambiente usata con effetto opposto a quello che razionalmente si voleva conseguire. Un altro elemento con il quale bisogna fare i conti è la cosidetta « prospettiva aerea » del quadro, cioè la variazione delle tonalità cromatiche dovuta alla maggiore o minore quantità d'aria interposta, fra l'oggetto osservato e l'occhio di chi osserva. Questo effetto nel cinema in bianco e nero è reso dalla diversa focalità dell'immagine distribuita su vari piani e da una diversa distribuzione della luce (per inciso il panfocus, contrariamente all'opinione corrente non conferisce ma *toglie* profondità al quadro cinematografico). Un prato apparirà di un colore verde, diverso in rapporto alle diverse distanze. Questo è stato già osservato in rapporto alla riproduzione del colore psicologico. Ma qui io voglio sottolineare che come l'operatore nel cinema in bianco e nero deve curare con l'illuminazione il riliievo dei dversi piani nello spazio cosí

nel cinema a colori tale effetto è ottenuto con l'opportuna scelta di una coloritura tonale indicativa delle varie distanze. Ma, si potrà obbiettare, qual'è la tecnica che bisogna seguire per ottenere questo? E' semplice. Basta abbandonare una volta per sempre l'idea della necessità di una riproduzione del colore reale e tutto si potrà risolvere in sede di ripresa o in sede di stampa. E poiché i rapporti di equivalenza fra mezzi ottici del cinema in bianco e nero, e mezzi cromatici si va ora stabilendo qui con una certa precisione, ricordo che l'angolazione può anche alterare la prospettiva dell'oggetto (es: esaltandola con una ripresa dal basso). Nel caso della cinematografia cromatica troveremo dunque un corrispettivo all'esaltazione della prospettiva, nell'esaltazione del colore che potrà essere reso per esempio artificialmente piú saturo. Il che naturalmente non implica che l'esaltazione della prospettiva e l'esaltazione del colore debbano essere considerate necessariamente l'una come conseguenza dell'altra. Ma torniamo al nostro problema; esiste nella discriminazione cromatica di un quadro cinematografico un problema derivato dalla pittura: il problema della *composizione*. Voglio dire che quando si sia tenuto conto di tutti i fattori determinanti dell'espressione cromocinematografica come sono stati esposti fin qui, rimane ancora da stabilire la natura e l'espressività dei rapporti cromatici interni del quadro cinematografico. Cosí se il problema del colore ha, come ho tentato di dimostrare, influenza sulla soluzione di problemi di soggetto, sceneggiatura, musica, architettura, arredamento, costume ecc. esso non può non avere, oltre i limiti del problema dell'inquadratura, un'essenziale influenza sui problemi di tecnica della realizzazione.

Problemi della regía

Quando il regista nel film in bianco e nero richiede una certa atmosfera luministica, l'operatore (o il direttore della fotografia) sa come accontentarlo. Si sa ora come soddisfare la richiesta del regista che esprima questa stessa esigenza nel film a colori: con l'adozione di un tono cromatico fondamentale per ogni scena. Ma è indubbio che la stessa concezione della scena e dei suoi movimenti interni deve obbedire nel cinema a colori a nuove esigenze. Pensiamo ad una scena semplicissima: un uomo che si muove in un ambiente chiuso. Nel caso del film in bianco e nero la creazione dell'effetto figurativo è legata soltanto ad un'opportuna disposizione di luci che creeranno appunto l'atmosfera fotografica. Cosí l'attore muovendosi nei fasci incrociati dei proiettori varierà le zone di chiaro e di scuro del quadro cinematografico, ma il tono dell'illuminazione non varierà in alcun modo proprio perché si tratta sempre di rapporti fra ombre e luci. Ma, come s'è detto, nel cinema a colori non esistono rapporti fra luci ed ombre: esistono solo rapporti cromatici (anche le ombre risultano colorate) e dunque nel caso considerato si verificherà ciò che non si verifica nel

bianco e nero cioè vi sarà una variazione interna di rapporti cromatici nel quadro anche se il tono cromatico risultante sarà rispettato. Il volto di un attore che passi nel cinema in bianco e nero da una zona d'ombra a una zona di luce non cambia: risulta cioè solo piú o meno illuminato e nessuno fra gli spettatori dedurrebbe da un passaggio di questo genere che il volto dell'attore sia diventato piú grigio o meno grigio. Se il movimento è fatto invece in cinema a colori potrà darsi che il volto dell'attore si stagli nel movimento prima su di un fondo caldo e poi su uno freddo (es.: un tendaggio colorato). L'effetto in proiezione, poiché i colori si giudicano per accostamento (analogia e contrasto), sarà dunque che l'attore sembrerà cambiare di colore. I tecnici del technicolor teorizzano semplicisticamente questo effetto e la direttrice del colore Natalie Kalmus suggerisce di stagliare sempre le figure degli attori su sfondi freddi (il che sostituisce praticamente entro certi limiti l'effetto di distacco dal fondo ottenuto col controluce nel cinema in bianco e nero), e di studiare i movimenti degli attori in modo da sovrapporne la figura alle zone in ombra della scena, nel caso che l'azione li porti inevitabilmente su sfondi caldi. Anche questo suggerimento naturalmente non è relativo che ad una regola empirica, e può darsi che certe esigenze espressive portino a comportarsi in modo del tutto opposto. Annoto di passaggio che la Kalmus nel sostenere la classica suddivisione dei colori in caldi e freddi, osserva che i colori caldi attirano la luce e i colori freddi la respingono. Questa impressione deriva in un certo senso dalle condizioni della visione fisiologica, in quanto, come è noto, quando diminuisce la luminosità dell'ambiente la curva di sensibilità dell'occhio di un osservatore si sposta verso l'azzurro. Quindi piú il tono generale del quadro cinematografico tende verso l'azzurro piú si dà l'impressione che le sorgenti luminose nella scena siano deboli (il che contrasta al solito con quanto è stato detto sul piano fisico a proposito della temperatura di colore); piú il tono generale del quadro va verso il giallo e l'arancione, e piú si dà l'impressione che le sorgenti luminose nella scena siano forti. Es. Se si vuol rendere l'effetto di una camera al buio (buio cinematografico in cui sia possibile « leggere » l'immagine) bisognerà eliminare dal quadro tutti i colori caldi o dosarli convenientemente con una dominante azzurra. Se poi ad un certo momento un personaggio entrando da una porta illuminerà l'ambiente, ad esempio con una candela, l'ambiente verrà cromaticamente portato sui toni caldi in sincronismo con il movimento della supposta sorgente luminosa. La scelta della composizione cromatica del quadro è ovviamente essenziale nella lavorazione in interno. In esterno i processi di ripresa sono alquanto diversi. Ma la diversità dei problemi non è sostanzialmente maggiore di quella che si riscontra allo stesso proposito nella lavorazione del cinema in bianco e nero. In un teatro di posa tutto si può predisporre ad arbitrio in funzione di un certo effetto; in esterno ci si deve un po' adattare alle condizioni di ambiente, e fotografare quel che si trova. Ma se i due

relativi metodi di ripresa saranno differenti (scena in funzione della macchina in interno, macchina in funzione della scena in esterno) sarà sempre possibile con la scelta dell'angolazione trovare una inquadratura che soddisfi i problemi espressivi che ci si propone di risolvere, ed eventualmente accostarvisi maggiormente con opportuni adattamenti o con l'impiego di artifici tecnici (luce artificiale sussidiaria, colorazione artificiale di superfici in evidenza nel quadro, filtri o altro). Sul piano dell'organizzazione è nota in America la figura del *direttore del colore* che non è il « tecnico » del colore (il cui ufficio non è solo il controllo della temperatura delle sorgenti luminose, degli esperimenti e provini colorimetrici, dei processi di stampa, ecc., ma anche quello di compilare prima della realizzazione una vera e propria « sceneggiatura del colore » che contenga con esattezza la previsione di tutti gli effetti cromatici studiati e dosati spazialmente e temporalmente in senso emotivo. Il direttore del colore collabora col regista come il direttore della fotografia, il direttore del suono, della scenografia, del montaggio ecc.). Ora è chiaro che in senso creativo ogni regista ha un suo mondo poetico da esprimere: nel cinema a colori, si può aggiungere, avrà un mondo cromatico da esprimere. Il che praticamente lo porterà non certo soltanto a certe preferenze coloristiche e tonali; l'uso frequente per esempio dei gialli e dei verdi a preferenza dei rossi e degli azzurri, che anche all'esigenza estetica di certi accostamenti cromatici. Ed in tale senso andranno studiate le angolazioni, i movimenti degli attori sugli sfondi, e nelle zone variamente colorate del quadro cinematografico. Circa i possibili accostamenti di colore non c'è molto da dire, essi dipendono in definitiva dal mondo poetico dell'artista, e si pensi in questo senso ai meravigliosi risultati ottenuti da Laurence Olivier in certe scene dell'*Enrico V* dove l'impiego del colore è acuto ed intelligente. Le leggi che governano questo mondo del colore in movimento sono le stesse che governano l'arte. Ogni accostamento non può dar luogo che ad un'antologia o ad un contrasto. La simpatia dei colori, la gradevolezza del loro accostamento può essere sperimentata con un giuochetto da bambini che una volta i pittori usavano fare per studiare gli impasti di colore. Sulla faccia superiore di una trottola costituita da un disco attraversato da un perno, si distendono i colori (due o piú) dipingendo la trottola direttamente o applicandovi sopra in diverse proporzioni settori di carta-tempera di cui si vuol studiare la gradevolezza relativa o il tono cromatico risultante. Quando la trottola gira, nel rapido movimento rotatorio del disco mescola i colori e dà la risultante. E' un giuochetto che consiglio vivamente a chi si vuol occupare di cinema a colori, ed è probabile che questa trottolina che chiunque si può costruire possa essere piú utile all'artista del colore per la discriminazione cromatica, di quanto non lo possano essere i colorimetri o altri strumenti di misura che appartengono invece al dominio della tecnica. Ma quello che mi preme ancora una volta sottolineare è che ogni problema di colore in termini di cinema si traduce in un problema di *movimento* di colori e che quindi non è tanto importante

lo studio e l'applicazione del colore in senso pittorico vale a dire statico ma che ogni problema cromatico va considerato sotto l'angolo visuale del dinamico trasformarsi di un colore nell'altro, del dinamico trasformarsi di un rapporto cromatico in un'altro, del dinamico trasformarsi di un tono cromatico generale nel successivo. E poichè l'arte deriva da un processo intuitivo, il gusto e la sensibilità dell'artista contano anche in questo senso piú che ogni esperienza possibile o ogni strumento di misura. E' stato osservato che il colore in cinema non potrà conseguire risultati artistici finché i tecnici non risolveranno il problema di spennellare lo schermo come il regista vuole. La mia opinione è che spetti all'artista e non al tecnico la soluzione di questo problema. Poiché è proprio l'artista che ha l'arbitrio di scegliere ciò che vuole mettere e ciò che non vuole mettere nel quadro. Nè il problema è diverso, come s'è detto, nel caso della lavorazione in esterno poiché è sempre l'artista a decidere ciò che vuole vedere e ciò che non vuole vedere nel quadro. Non bisogna pretendere dalla tecnica ciò che la tecnica non può dare; voglio dire anche nella fotografia in bianco e nero, linee, volumi, toni fotografici ecc. possono essere deformati, ma l'oggetto rimane quello che è, nè si potrà mai pretendere che la tecnica fotografica renda possibile d'ottenere l'immagine di una sedia fotografando un cane. Chè se la sedia occorre, dovrà essere cura del realizzatore di portare avanti alla macchina da presa una sedia e non un cane. I giusti limiti della tecnica non sono piú tali ai fini dell'espressione. Cosí, come è noto, se la tecnica della pittura limita il quadro a due sole dimensoni, l'artista infrange questo limite tecnico con l'invenzione della prospettiva e del chiaroscuro. Rimane da considerare il problema del montaggio del colore. In realtà penso di non aver parlato di altro quando ho sostenuto la composizione cromatica delle inquadrature nella scena, la definizione di un tono cromatico fondamentale, drature, la definizione di un tono cromatico fondamentale, la discriminazione artistica del colore reale, il primo piano del colore, ecc.

Si tratta di concetti che a mio avviso non possono prescindere dal montaggio e dalla pratica del montaggio. Due pezzi, nella stessa scena, che non diano la sensazione della continuità cromatica costituiscono un salto di montaggio: non « attaccano » come non attaccano due pezzi in cui il personaggio esca di campo da destra e rientri ancora da destra. L'analogia o il contrasto cromatico (specie negli attacchi fra scena e scena) arricchiscono le note tabelle già compilate sui principi del montaggio per il cinema in bianco e nero, di nuove ed impensate possibilità. Ricordo in un vecchissimo film di Abel Gance un « passaggio per analogia di colore » da un dettaglio di una ferita sanguigna al rosso di un nastrino della Legione d'onore o piú recentemente in una ennesima riedizione di « Robin Hood » un passaggio dello stesso tipo dal sangue di un torturato al vino sparso sul tavolo di un'osteria. Altri tipi d'attacco per contrasto cromatico (su colori complementari o su contrasti di tono) si possono inventare con facilità. Ed in questo senso:

quando cioè il contrasto è dettato da esigenze narrative, si giustifica la dissonanza, l'attacco discorde, stridente, come sul piano estetico si giustificano pienamente tutte quelle infrazioni alla grammatica del film (l'attacco per esempio di un primissimo piano su campo lungo) quando esse sono esattamente calcolate per un preciso effetto e non traducono invece l'ignoranza e il malgarbo del poeta che fa il verso con la zeppa o scrive cuore con la q. In questo senso siamo nel dominio dell'arte e della sensibilità del realizzatore e regole non è possibile darne, essendo il processo estetico un processo intuitivo. Al termine del montaggio di un film in bianco e nero il buon montatore usa eseguire dei controlli meccanici sul proprio lavoro. E' noto che il controllo di un attacco si fa alla rovescia passandolo alla moviola a marcia indietro. E' noto anche che eventuali errori di ritmo diventano evidenti quando si passi il film alla moviola a maggiore velocità, fuori dai rocchetti di trascinamento il cui movimento è regolato sui 24 fotogrammi a secondo. E' noto ancora che una sommaria impressione del bilanciamento delle luci alla stampa la si può avere passando velocemente il film con un'avvolgitrice e controllando la lineare variazione di densità del positivo indipendentemente dalle immagini che esso contiene. Sarà forse possibile controllare il montaggio cromatico con metodi analoghi. Lo scorrimento veloce del film, fondendo nell'occhio i colori elementari può mettere in risalto il variare piú o meno armonioso degli attacchi cromatici nella sequenza. Lo scorrimento di un positivo corto (ottenuto giuntando i campioni di ogni inquadratura: due fotogrammi per pezzo) potrà dare come risultante la precisa impronta cromatica dell'intero film. L'ipotesi non sembri assurda: un racconto cinematografico obbedisce sempre ad un'idea centrale che determina, imposta e risolve ogni situazione. Ogni idea affermo — ha il suo colore, il colore che dovrebbe risultare appunto dallo scorrimento del positivo corto. Alcuni teorici sostengono come ho ricordato, che il colore porterà come è già avvenuto del sonoro, ad un nuovo rallentamento del ritmo. Non mi sembra esatto. E' giusto sostenere che il colore *reale,* indiscriminato, porta una confusione nel movimento dei centri d'attenzione che affatica l'occhio e rallenta il ritmo. Ma l'osservazione decade nel caso del film, come ho spiegato, a colori selezionati in proporzione ai piani di ripresa. Un'altra questione che ci si pone, ed alla quale ho già accennato è quella dei limiti della collaborazione nel cinema a colori. Non starò a ripetere quanto polemicamente è stato ed è ripetutamente discusso nella saggistica cinematografica attorno a questo problema. Voglio dire solo che il dominio del colore cinematografico appartiene al regista cosí come appartiene al regista il dominio di tutte quelle altre attività artistiche (soggetto, recitazione, luministica, effetti sonori, scenografia, musica ecc.) che concorrono alla nascita del film in bianco e nero. Il colore non origina problemi particolari: il regista può determinare la fotografia del film senza per questo inibire l'arte dell'operatore; può esprimere e raggiungere precisi intenti musicali pur lasciando libero

il compositore di svolgere il suo lavoro e quasi sempre senza personalmente conoscere la strumentazione, il contrappunto, la fuga. Cosí il regista non avrà bisogno d'esser pittore, ma sarà piuttosto necessario che egli abbia le sensibilità « cinematografica » del colore. Ed egli determinerà il lavoro creativo del direttore del colore cosí come oggi determina il lavoro creativo del direttore della fotografia, dell'attore, del musicista, dello scenografo, ecc. La formula esatta della collaborazione nel film a colori sarà a mio avviso la seguente: direttore del colore collegato con il soggettista, gli sceneggiatori, il direttore della fotografia, lo scenografo, il costumista, il truccatore, direttore della fotografia collegato con il direttore del colore, con le case di produzione del materiale sensibile, con le case di sviluppo e stampa. Tecnico del colore al servizio del direttore del colore e del direttore della fotografia. Tutti al servizio del regista e delle sue piú varie e personali esigenze espressive. Una formula, come si vede, che tiene conto di tutti i fattori del problema. Perché colore o bianco e nero si tratterà sempre di *cinema,* e il cinema non può obbedire che alle leggi del cinema. Ultima obiezione da fare: ma le regole enunciate, i principi esposti sul piano del linguaggio, non porteranno a facili convenzioni facilmente scontate sul piano dell'arte? La risposta è semplice. Ammettiamo la possibilità di organizzare queste convenzioni; ad esempio che l'espressione cromatica dell'ira sia sempre il rosso, quella dell'invidia il giallo e cosí di seguito. Si arriverà al limite della convenzione a stabilire un « linguaggio dei colori ». Il linguaggio lo sappiamo non è la lingua: il linguaggio è lo strumento per l'espressione, non è l'espressione. L'arte dipenderà ancora e sempre dalla validità e dalla suggestione estetica che emana dal mondo dell'artista. C'è chi è padrone della grammatica e non sa dire nulla di interessante, c'è chi magari infrangendo le regole della grammatica riesce a dire cose esemplarmente suggestive. Io mi auguro che, la soluzione del nostro cinema a colori si avvicini piuttosto a questa seconda ipotesi. Formulo in altre parole l'augurio che questo cinema italiano a colori che sta per nascere, pur rielaborando le esperienze altrui (il che è inevitabile) le rielabori alla luce della nostra civiltà mediterranea. Se questo verrà fatto non sarà difficile battere sul piano internazionale il colore squisitamente tecnico, ma morto nella sfera dell'arte, degli esemplari della produzione attuale.

Renato May

Qual'è l'americano vero?

Appunti su due film: *Death of a Salesman* e *I Want You.*

Io non sono uno di quelli che applaudirono con entusiasmo il dramma *Death of a Salesman* (*La morte di un commesso viaggiatore*), quando fu presentato sulla scena. Come molti « grandi » drammi americani a me sembra volgare e goffo, quasi mostruoso per la mancanza di finezza, pieno di energia cosciente di se stessa che pretende di passare per profondità, e di un realismo meccanico che nasconde una fondamentale avversione a mostrare il mondo nel suo vero aspetto. L'interpretazione di Lee J. Cobb nel ruolo di protagonista, fu senza dubbio magistrale, ma in un certo senso essa assecondò molto bene lo scopo che si era proposto il dramma: qualche volta si sentiva che le pene di questa figura, gigantesca sulla scena, derivano non tanto dalla rovina della sua propria vita, quanto dalla spietata costrizione della visione dello scrittore, da quella scenografia squilibratamente « artistica », che lo costringeva, come un grosso topo in una invisibile trappola, a passare attraverso porte immaginarie e a girare intorno a pareti immaginarie: nessuna sorpresa se alla fine, in preda alla disperazione, esso batte i pugni sul pavimento. E se Willy Loman è grottesco, i suoi figli, con i loro appropriati nomignoli « americani » e le pompose confusioni, sono soltanto cartapesta.

Solo la mamma, moglie di Willy, e Charley, il vicino di casa, presentano qualche realtà; nell'insieme, sebbene non consistentemente, Arthur Miller lascia parlare questi due liberamente. Ma la loro realtà continuamente nega l'importanza del dramma, come nel riassunto finale che Charley fa della tragedia di Willy: « non ha solide basi la vita di un commesso viaggiatore ». E cosí dicendo dimostra la sua falsità in quanto egli pure è un commesso viaggiatore come Willy, ma con la differenza che egli ha avuto successo; d'altra parte, il fallimento della signora Loman nel comprendere ciò che è accaduto, esprime la sua essenziale solidità: non si era mai accorta di essere sposata ad un simbolo. (E' curioso che la figura della madre, che è il punto focale della falsità della cultura americana, sembra anche rappresentare occasionalmente il punto di maggiore coerenza con la realtà.)

Esaminato punto per punto, il film *Death of a Salesman* è inferiore al dramma. Fredrich March, un attore piú comune di Cobb, è anche meno importante come presenza fisica. La grossa mole di Cobb contribuí molto a mascherare la piccolezza del fallimento di Willy Loman; Willy Loman, interpretato da March, si avvicina di piú al personaggio

che non quello interpretato da Cobb, ed è per questo piú patetico e piú ridicolo, un uomo sciocco che parla a se stesso. Il film soffre anche dell'esagerato rispetto che Hollywood questa volta dimostra per una opera di riconosciuta validità artistica. La maggior parte dei film tratti dalle commedie di Broadway sono automaticamente migliori dell'originale, per la riduzione di una quantità di dialoghi confusi; questo film invece si sforza di includervi tutti i dialoghi del dramma.

Un'altra difficoltà si trova nella costante presentazione delle memorie e allucinazioni di Willy, che erano abbastanza goffe sulla scena, ma almeno là appartenevano ad una accentuata struttura di convenzione teatrale; nel film il passaggio dal reale all'allucinatorio avviene piú dolcemente, ma tali passaggi lo deformano egualmente; la fluidità del mezzo favorisce una piú semplice e diretta esposizione; persino l'uso accettato della forma di racconto accompagnato dalla visione sceneggiata degli avvenimenti che si raccontano (le allucinazioni di Willy non appartengono a quella convenzione), non è mai eseguito senza una specie di sentimentalismo puramente tecnico. I realizzatori del film non hanno ricavato molto profitto dalla grande nobiltà dell'espediente. E' vero che la casa di Willy, la quale può avere nel film solide pareti e porte vere, è almeno piú presente di quanto non fosse sulla scena, anche se la macchina da presa è concentrata tanto ostinatamente sulle figure degli attori che alla casa non è mai concessa l'importanza che dovrebbe avere. C'è anche una buona sequenza ripresa dal sedile posteriore della macchina di Willy, mentre egli guida lentamente a New York sopra il ponte di George Washington; guarda ansiosamente attraverso il para-brise e di tanto in tanto si fa piú vicino al volante; si vedono soltanto le spalle e la testa, con i due grossi cataloghi che si drizzano sullo sfondo; tutto produce l'impressione di un individuo che invecchia miseramente: un uomo che lavora molto ed ha poco successo. Questa sequenza rappresenta l'uso piú intelligente che si è fatto del corpo di March, il quale è già piú che noto: poi c'è una costante enfasi di spalle curve, fronte ed occhi ansiosi, e ventre di uomo di mezza età; questa è anche la visione piú vicina che noi possiamo avere di Willy Loman, come un vero commesso viaggiatore, un uomo che si reca in una città del New England e cerca di vendere alcune merci. (Io credo che dice molto del realismo di Mr. Miller il fatto che egli abbia ritenuto una ottima idea quella di non menzionare ciò ché Willy vende, sebbene nel dramma sia citata la marca del suo frigorifero e quelle delle sue varie macchine; la supposizione che « l'universalità » si ottiene mediante la soppressione dei particolari è un caratteristico errore degli scrittori americani.).

Una volta che la macchina da presa ha portato Willy alla sua casa — ed è il punto in cui comincia il dramma — essa abdica in favore dello scrittore e noi non torniamo piú alla precipua funzione della macchina. Brooklyn di Willy e il suo New England rimangono come mai avvolti nell'ombra e non localizzati; egli dimora in una America che non appartiene all'immaginazione ma a un'astrazione concettuale. Una

delle scene di allucinazione è posta in una stazione sotterranea e piú tardi in una vettura sotterranea, e ciò soltanto per rendere con maggiore enfasi il rifiuto a colmare lo sfondo concreto delle sofferenze di Willy: ogni cosa è mantenuta nitida e chiara, tutte le altre figure secondarie sono tenute tranquille, gli affissi del sotterraneo sono accuratamente posti fuori fuoco nello sfondo, e la macchina da presa non lascia mai Willy: si potrebbe difficilmente immaginare che un regista in un film possa cosí completamente rifiutare l'invito del sotterraneo. Ma certamente è nella natura di questo film il rifiutare tale invito; il sotterraneo può essere poco piacevole, ma esso appartiene in un certo qual modo a coloro che devono usarlo, e loro ad esso; se al sotterraneo o alle vie della vera Brooklyn fosse stato permesso di esistere, allora sarebbe stato chiaro che Willy Loman aveva avuto, se non una buona vita, almeno uno stile di vita, e il punto del film, così come del dramma, è che egli non ebbe vita affatto, che egli non lavorò con le sue mani, il che per Miller sembra rappresentare il vero significato del fallimento, mentre non è altro che una caratteristica astrazione americana.

Tuttavia il film ha un certo potere che secondo me mancava al dramma. Nessun film può cadere completamente nell'astrazione, perché ciò che la macchina da presa riproduce ha quasi sempre l'apparenza della realtà; questa è una delle ragioni per le quali i film possono essere molto piú banali del teatro; quando accusiamo i film di irrealtà non intendiamo dire che il film non ci dia la piena convinzione della realtà, ma che troppo facilmente esso ci convince. Nei momenti piú vuoti di questo film si può vedere, se non proprio Willy Loman, il quale è sempre piú un'idea che un essere umano, almeno l'attore Fredrich March che, portato cosí vicino e nitido con la sua propria realtà materiale, si impone all'infuori dei confini nei quali è costretto dalla sua parte. Sulla scena questo sarebbe un errore, poiché significherebbe che l'attore ha cercato di prevalere sul dramma; qui non è necessario che egli si faccia avanti; deve soltanto essere presente, un oggetto passivo che serve alla macchina da presa sempre avida di materia. Con ciò non voglio dire che la personalità « reale » dell'attore sostituisce quella del personaggio che egli interpreta — sebbene ciò sia possibile — ma solamente che l'attore come oggetto di percezione è reale anche se noi non accettiamo per vero il personaggio da lui interpretato: lo schermo non ammette spazi vuoti, deve essere colmato in un modo o nell'altro.

Cosí, quando noi perdiamo l'interesse per il commesso viaggiatore del dramma, emerge quest'altro spettacolo con le sue proprie qualità e i suoi pathos, in verità il suo proprio dramma, che non è del tutto estraneo al dramma sebbene al di là dei limiti permessi: lo spettacolo del divo del cinema che tenta di esprimere ciò che egli crede debba essere trovato nel dramma, esponendo all'osservazione del pubblico le sue borse sotto gli occhi, la piega spiacevole della sua bocca sottile, come a voler dimostrare a qualsiasi costo che egli è impegnato in un'impresa importante. Vi sono dei momenti in cui si rileva con evidente chiarezza che March si sente all'improvviso al centro della questione,

per esempio quando guarda con il suo sguardo sofferente Bernard, il ragazzo che perseverando nello studio è divenuto un « successo », e gli domanda: « Bernardo... qual'è il segreto? »; e in tali momenti egli mette da parte il rispetto di se stesso, non tanto per ciò che l'autore ha scritto (sebbene questa trovata è in qualche modo brillante), quanto per l'interesse personale che essa suscita in lui.

Alla fine tutta l'importanza che è nella maggior parte visibile nella presenza di March diviene il tono dominante dell'intera produzione, nella deliberata direzione, nella solenne illuminazione, nello stesso rifiuto delle possibilità del cinema che un film « usuale » avrebbe sfruttato come una cosa che va da sé; anche se alla fine non si riconosce nessuna implicazione personale con il destino di Willy Loman, non è tanto facile negare una implicazione con il film come tale; non Willy Loman, ma *Death of a Salesman* è un fenomeno americano che richiede di essere esaminato. Ammesso che il dramma non è privo di realtà, qual'è la natura dell'aura che lo circonda?

Qualche efficace opera di sociologia — mi riferisco specialmente all'opera di David Riesman « The Lonely Crowd » (La folla solitaria) — ha descritto il tipico americano come anormalmente interessato dalle attrattive personali. A tutti è nota la pubblicità che si prende gioco delle nostre ansietà sociali, piú spesso in un contesto sessuale, ma anche nelle piú svariate condizioni: se non fate uso di una buona pasta dentifricia o di buon sapone, se non avete letto dei buoni libri e imparato la grammatica, allora non diventerete una signorina e non otterrete la promozione tanto sperata. Questi annunci pubblicitari sono soltanto i piú diretti, perché essi sono anche in qualche modo la piú pratica espressione di un largo concetto della società americana che infatti noi tutti approviamo. L'americano si trova al di fuori di ogni fissata struttura sociale, e cosí egli deve crearsi il suo proprio posto, veramente egli deve creare se stesso, fuori dalle risorse della sua propria personalità. Se egli crede ancora che il mondo è aperto a lui, egli crede anche, e con maggior chiarezza, che se non riesce ad approfittare delle circostanze favorevoli, diventerà un ripudiato dalla società. Allora questa lotta per un grado sociale sembra avere una certa logica: se voi avete lavorato, probabilmente andrete avanti onorevolmente, dal momento che era piú o meno in vostro potere il trovare qualche utile area di attività; il pericolo del fallimento, sebbene fosse abbastanza reale, apparteneva ai rischi accettati. Ma oggi l'individuo deve nella maggior parte dei casi agganciarsi a qualche larga burocrazia sulla quale non ha controllo e il suo destino dipende primariamente dal piacere ai suoi superiori, o se non ai suoi superiori, allora semplicemente di « piacere » nel senso piú generale; le vie del successo sono divenute vaghe ed infinitamente complesse, lo stesso contenuto del successo non è piú chiaro, e il fallimento è una specie di male insidioso, come il cancro: ad ogni momento potete accorgervi che lo avete sempre avuto. E le nostre difese diventano conformemente vaghe, si dirigono verso la fantasia e la propiziazione; almeno fino a quando i nostri sorrisi ci

vengono ricambiati sappiamo di non essere rigettati. In breve, l'americano è un « commesso viaggiatore » che non ha nulla da vendere eccetto la propria personalità. Il personaggio di Miller, Charley, ricapitola tutto questo nel suo discorso alla tomba di Willy Loman: « ...vi siete fatto due buchi nel cappello e siete finito... Un commesso viaggiatore è andato a sognare... Il luogo invita a sognare ».

Senza dubbio questa immagine è vera. Non insegnamo ancora ai nostri bambini che il mondo appartiene loro e che debbono aprirsi la loro strada — che cos'altro dovremmo insegnare? — e li sorvegliamo continuamente nel timore che essi possano perdere quella esatta armonia di grazie fisiche, intellettuali e sociali senza le quali i doni piú belli potrebbero sciuparsi. E' vero che noi spendiamo le nostre energie in puerili fantasie di successo e potere e che nella nostra mente attendiamo la parola di rifiuto che ci lascerà senza impiego, senza amore: come hanno detto molti ammiratori del dramma *Death of a Salesman* siamo tutti Willy Loman.

Ma questa identificazione è presa sul serio piú di quanto merita; nei livelli superiori della nostra cultura si ammette che la letteratura è una forma di esplicito criticismo sociale, e conseguentemente tutte le immagini sociali « negative » tendono ad ottenere l'importanza che non meritano come rappresentanti una realtà « vera », cosí come nei piú bassi livelli culturali certe immagini « positive » di casa, di religione e simili — hanno ancora assicurato un responso automatico. Se noi consideriamo Willy Loman, questa estesa idea di un « commesso viaggiatore » con la sua dottrina meccanica di esser « ben amato » e la sua totale mancanza di valori che si comporta infatti come se avesse letto « The Lonely Crowd » ed è stato colto da una delusione sociologica, appare subito ovvio che noi siamo tutti Willy Loman, eccetto nel senso che siamo tutti sadici o omosessuali o « schizoidi »; i tipi sociologici e psicologici hanno la propria realtà, ma solamente un pazzo è conforme al tipo, forse nemmeno un pazzo. E gli usi drammatici della pazzia sono limitati. Se Willy Loman fosse una valida creazione, persino se la sua pazzia fosse un fatto ponderabile, allora le distorsioni della sua personalità avrebbero dovuto operare nella realtà che avrebbe conferito ad esse un significato drammatico, ma la « purezza » della concezione dello scrittore distrugge tutto il dramma: non si può credere che Willy non vendette mai nulla, e perfino la sua morte non si differisce dalle allucinazioni che la precedettero.

Attualmente la piú significativa analogia con Willy Loman si può trovare non nella vita, ma in una precoce letteratura; egli è un uomo posseduto da un « umore ». Il fatto che questo particolare stato d'animo derivi da una scienza sociale piú progredita di quella del diciassettesimo secolo non altera essenzialmente il suo carattere; persino la piú profonda conoscenza richiede un estetico apprezzamento; presa letteralmente, la sua profondità diventa soltanto un basso fondo (noi potremmo fare a meno di molti noiosi dilettanti di psicanalisi, se questa verità fosse largamente accettata).

La commedia giacobina degli stati d'animo era nel senso piú diretto riferita alla realtà della vita — i suoi personaggi erano « riconoscibili con la eccessiva chiarezza di Willy Loman — ed essa ebbe la sua validità (che non rappresentò, tuttavia, la validità della critica sociale). Ma non c'era mai stata una tragedia di stati d'animo che aveva avuto successo; il protagonista della tragedia ci deve mostrare intera la sua personalità sulla scena. *Death of a Salesman* appartiene a quella cultura di ideologia che può eventualmente essere tutta la cultura di cui disponiamo. Ciò è grave e in modo chiaro anche onesto, ma se noi lo prendiamo con la serietà che il problema richiede, ciò mette in evidenza la capacità di rifiutare di riconoscere la nostra propria noia (per un altro esempio, consideriamo l'accoglienza fatta a *The Cocktail Party*). Come la massa del pubblico cerca i sentimenti facili, cosí il pubblico intellettuale cerca le idee, una tendenza che non deve essere fraintesa con un reale interesse per le idee. *Death of a Salesman* ci offre non il fatto, ma l'atmosfera del pensiero.

Queste due qualità di pubblico e la loro differente cultura non sono cosí distanti come si potrebbe credere. Cosí per affrontare le necessità di dare alla sua opera una specie di movimento drammatico, Miller confusamente si permette di insinuare che la infedeltà di Willy Loman verso la moglie possa essere stato il fattore principale che ha determinato la rovina della sua famiglia — una possibilità che minaccia continuamente di rendere sciocco il punto principale del dramma, ma che fu resa con enfasi e con piena giustificazione nel lanciamento pubblicitario del film. E si può essere solo momentaneamente sorpresi nell'apprendere che Stanley Kramer, il produttore del film, non avendo permesso nessuna alterazione della conclusione « negativa » del dramma, ha calmato il risentimento di certe associazioni di commessi viaggiatori facendo un documentario « positivo » che illustra i vantaggi della carriera di commesso viaggiatore; io non ho visto il documentario, ma non c'è nessuna apparente ragione per cui il signor Kramer non vi abbia apportato tutta l'onesta convinzione che ha già dimostrato nel produrre il film.

In conclusione, forse, la piú valida reazione alla *Morte di un commesso viaggiatore* è quella delle persone di idee corte, la quale ha almeno il pregio di giudicare il dramma come reale. Nulla di quanto io ho scritto mi sembra piú appropriato del commento fatto da uno spettatore all'uscita del cinema: « Quel New England non fu mai nulla di buono ». Il fatto che questa asserzione sembra ingenua, testimonia la distanza del dramma dalla realtà.

Come ho detto, una delle qualità basilari della *Morte di un commesso viaggiatore* è costituita dal suo pessimismo. Tanto facilmente la cultura « ufficiale » americana è stata ottimistica che noi siamo quasi inclini a giudicare per riflesso il pessimismo come un fattore di serietà. Inoltre, il pessimismo è considerato dalla maggior parte del pubblico intellettuale come un aiuto alla identificazione: Willy Loman guadagna gran parte della realtà che egli sembra avere dal fatto che

tutti noi siamo segretamente propensi a crederci dei « falliti ». Ma una falsità pessimistica non è meno falsa della falsità ottimistica.

Un quadro piú « affermativo » della vita americana è offerto dalla produzione di Samuel Goldwyn *I Want You* (*Ti voglio*) che presenta le vicissitudini di due generazioni di una famiglia americana al tempo dello scoppio della guerra coreana. Tutti quelli che erano interessati nella produzione di questo film senza dubbio avevano fede in ciò che facevano, ma nessuno dei critici, per quanto io sappia, ha parlato di questo film come di una significativa opera d'arte, ed esso rimane sperduto nella infinita schiera dei film di Hollywood. In complesso, meritava l'accoglienza che ha ricevuta. Ma esso è ad ogni modo migliore e piú importante della *Morte di un commesso viaggiatore*.

Io ti voglio costituisce apparentemente uno sforzo a ripetere il successo di *I migliori anni della nostra vita* (1947) di Goldwyn. Questo film tentò di presentare un quadro generalizzato della vita americana subito dopo la fine dell'ultima guerra. *I migliori anni della nostra vita* fu un insieme di felici trovate e usò un virtuosismo tecnico notevole con una limpida chiarezza, tale da scoraggiare ogni sguardo al di là degli stretti confini ideologici del film. Le tensioni sociali furono presentate soltanto per essere cautamente negate, i problemi politici ed economici furono evitati (com'è d'abitudine in un caratteristico costume americano, portandoli su un piano di moralità), ed un esempio di sofferenza personale particolarmente orrenda fu usato come spunto per un ulteriore ottimismo meschino e sentimentale. Io parlai molto piú a lungo di questo film nella « Partisan Review » del maggio-giugno 1947.

Anche in *Io ti voglio* c'è una buona dose di falsità, ma dal momento che il film non pretende di interessarsi di un vasto problema sociale, ma soltanto di un semplice fatto di una minaccia di guerra, esso non deve fare molte evasioni. Inoltre, la situazione esterna scoraggia ogni crudo ottimismo: *I migliori anni della nostra vita* parlava della fine di una guerra; questo film parla dell'inizio di un'altra guerra, e la sua affermazione deve essere perciò piú sottile, manifestandosi non tanto nelle piú larghe azioni dei personaggi o nei loro discorsi occasionali quanto nella pretesa inespressa che essi si dimostreranno all'altezza di ciò che ad essi si domanda. Questa è una pretesa arrogante, ma è presentata con una specie di innocenza; la principale falsificazione del film sta nel dotare i suoi personaggi, di una maggiore dignità che sembrerebbe posseggano realmente, e il risultato è qualcosa di simile ad una versione americana di quei film inglesi i quali esaltano molto il personaggio inglese, ma tranquillamente considerano le sue virtú come innate.

Al di sotto di tutte le loro ansietà personali e le inalterate asprezze emozionanti, che il film presenta di solito per lo meno con esterna onestà e di quando in quando con qualcosa di piú, i personaggi hanno una sorprendente serenità, che esprime non una assenza di tensioni, ma forse piú realisticamente, una assoluta certezza che le tensioni rimarranno sotto controllo; persino i personaggi molto giovani, mal-

grado la loro deliberata perversità, e anche il padre debole e alquanto inetto, dimostrano fino in fondo lo stesso autocontrollo.

Veramente questa qualità è tutt'altro che nuova nei film americani, è la qualità che informa la maggior parte dei film western e quelli di carattere eorico, e in molti altri film è stata per lo meno offerta, anche se senza successo, come il componente essenziale del personaggio americano. Ma in questo film c'è tutta un'atmosfera non retorica, ma realistica; è ancora falsità ma l'area precisa della sua falsità non sembra piú tanto facilmente definibile: essa può tuttavia diventare una falsità organicamente assimilata, che è come dire un mito.

Inseparabile da questo autocontrollo dei personaggi c'è una penetrante e calma malinconia che si aggiunge all'impressione di una maturità non raggiunta veramente, ma che tuttavia non si può facilmente chiamare falsa. Questa malinconia non ha nulla in comune con il volgare pessimismo ideologico della *Morte di un commesso viaggiatore*, ma appartiene precisamente all'« affermazione » della gente pratica che ha accettato i dolori della propria vita, per quanto solo meschinamente possa concepirli, e non aspetta la vittoria finale o la piena soddisfazione; è incapace di credere nella possibilità della sconfitta, solamente perché una certa stupidità la rende impotente di immaginare una minaccia alla sua stessa intimità. Tale qualità è chiaramente espressa nelle figure degli uomini d'azione — gli eroi e i soldati dei film westerns, e perfino nei romanzi di alcuni scrittori come J. P. Marquand e James Gould Cozzens. E si trova una certa difficoltà nel discernere i precisi confini fra la realtà e la falsità. Quando Dorothy McGuire distende al sole la biancheria nel cortile, organizzata immagine della coscienziosa giovane moglie e madre, ed espone la sua matura « concezione » della vita, certamente noi siamo nell'area del falso, ma quando alle sottili « raffinate » linee del suo volto e alla controllata tensione della sua voce è lasciata la libertà di produrre il loro effetto senza enfasi, allora si comincia a credere anche nella figura che ella cerca di creare accanto al filo teso per stendervi il bucato.

In generale, la linea di demarcazione fra il vero e il falso si può trovare nella differenza fra ciò che gli attori sono costretti a rappresentare e ciò che sembrano essere « naturalmente » nella loro semplice apparenza fisica, una differenza che permane anche quando il proposito del progetto comprende « l'interpretazione » di ciò che l'attore ha già. L'intreccio naturalmente è ideologicamente determinato: esso riguarda principalmente la decisione di un ufficiale di riserva (Dana Andrews) di ritornare nell'Esercito, la ribellione all'inizio e la riconciliazione con il fratello piú piccolo (Farley Granger) al momento del distacco. Questi avvenimenti si svolgono in uno sfondo disegnato per mettere in rilievo le virtú del carattere americano e una generale calma solidarietà di fronte al pericolo. La storia è presentata con un tatto insolito e, in certo qual modo, con una sorprendente onestà (sarebbe stato inconcepibile per un film dell'ultima guerra mostrare come un giovane possa considerare una cartolina postale del distaccamento militare come la

maggiore calamità), e la maggior parte dell'azione è in se stessa completamente credibile, ma si è continuamente disturbati dal modo con cui ogni cosa è coerente ai propositi iniziali del film: la stessa onestà diventa solamente una parte dell'effetto come il candore di un uomo di stato. La vera virtú del film è nel grado con cui, malgrado il suo mandato ideologico, esso rimane legato alle apparenze fisiche, e ciò non con quella rigidità di intenti che caratterizzò *I migliori anni della nostra vita*. Perciò il volto pensoso del soldato e il corpo adatto di Dana Andrews, che potrebbero facilmente, con ingannevole arte, essere eretti a simbolo americano (come è stato fatto dall'apparenza fisica di James Stewart, per esempio), sono saggiamente lasciati liberi di creare le convinzioni a loro modo.

Andrews è un attore cinematografico ideale nel senso che la sua apparenza fisica non cessa mai di essere interessante, e « reale », e quasi mai fallisce di produrre l'effetto voluto, non importa in quale situazione egli sia posto: qui per esempio egli è completamente naturale, anche quando deve tenere la figlioletta in grembo raccontandole una fiaba per farla addormentare, e se qualche nota di falsità si insinua, tutto è rimediato dalla rude linea delle sue spalle quando egli porta la piccola nella culla.

In particolare contrasto con la *Morte di un commesso viaggiatore* è la concentrazione di questo film sullo sfondo naturale. Nella *Morte di un commesso viaggiatore* lo sfondo è deliberatamente soppresso, apparentemente dalla convinzione che la qualità « essenziale » della vita americana è soltanto oscurata dalle sue condizioni materiali.

Nel film *I Want You*, noi veniamo informati minutamente intorno ai problemi dei personaggi e ci sono date molte opportunità di vedere Dana Andrews al lavoro. Quando il giovane Farley Granger va per presentarsi alla Commissione del distaccamento, la sala di attesa è affollata di altri giovani, non le figure passive della scena del sotterraneo nella *Morte di un commesso viaggiatore;* e gli attori vi apportano le loro particolari movenze (non molto felicemente in verità). E nessuna opportunità è perduta di riempire lo sfondo delle strade, i negozi, i bar e gli interni delle case. Le case soprattutto, naturalmente: la casa sbiadita della generazione piú vecchia, con strisce di polvere sulle pareti, dopo che Mildred Dunnock nella sua efficace scena ha staccato la collezione del marito: fucili, baionette ed elmetti della prima guerra mondiale; e la casa piú nuova della giovane coppia con le pareti rivestite modernamente e i mobili lucidi, con un arredamento modesto e di cattivo gusto, un quadro da pochi soldi, raffigurante una nave, appeso al paravento e una grossa sedia a dondolo accanto al focolare: se gli affari non andranno bene, anche questa casa diventerà sbiadita e priva di carattere, non per mancanza di cura, ma principalmente per mancanza di volontà. Presentate con una incredibile convinzione che rende il simbolo piú che un cliché, le case di questo film veramente rap-

presentano ciò che questi americani cercano di difendere. Essi chiedono soltanto di essere lasciati tranquillamente in possesso della loro vita e della loro proprietà: c'è quasi da piangere per l'innocenza con la quale essi credono che questa che richiedono sia una piccola cosa. Ma quella innocenza è a suo modo una forma di saggezza universale, essa appartiene a quel famoso materialismo americano che, se ci limita la comprensione degli altri popoli e di noi stessi, ci offre anche qualche protezione contro le violenti « spiritualità » ideologiche; forse una delle virtú americane è costituita dai nostri slogans che cosí spesso echeggiano chiaramente. In conclusione l'« americano » rappresentativo di questo film decide di ritornare nell'esercito allo stesso modo con cui avrebbe deciso di far cominciare a funzionare la macchina per falciare l'erba all'arrivo della stagione adatta, ma questa « materialistica » decisione è piú saggia e più seria di quella specie di « impulso spirituale » che può aver mandato suo padre nell'esercito del 1917.

C'è un altro punto illuminante di comparazione fra *Io ti voglio* e *La morte di un commesso viaggiatore* nel loro trattamento delle parentele fra le generazioni. Come Willy Loman, il padre di *Io ti voglio* è un bugiardo e millantatore, e arriva il momento in cui le sue bugie sono scoperte; i ricordi della prima guerra mondiale che confusamente adornavano la sua casa, erano stati comperati nei negozi di pegni a New York; egli trascorre il tempo della guerra a Parigi, come attendente di un generale. Ma quando il padre, la sera precedente il ritorno del suo primogenito nell'esercito, ritiene necessario dirgli la verità, il figlio in modo sorprendente rifiuta questo invito al dramma: egli sapeva già la verità da lungo tempo, ma « ci sono alcune bugie delle quali il figlio non ha il diritto di chiedere spiegazioni al proprio genitore »; Willy Loman è naturalmente un caso piú estremo, ed io non ritengo che i suoi figli avrebbero reagito nella stessa maniera. D'altra parte, non c'è in questo film nessuna ammissione che le bugie del padre non fossero importanti; ciò che è significativo è il rifiuto di andare molto lontano al di sotto della superficie; siamo lasciati liberi di sentire l'importanza della scena senza che essa ci venga suggerita. Questo è un saggio rifiuto, tanto per le condizioni del film stesso che è quasi sempre imbarazzato da un troppo cosciente interesse per le profondità, quanto per le condizioni dei suoi personaggi, la cui relazione con la realtà implica la pretesa che i loro intimi conflitti psicologici non abbiano alcuna pratica manifestazione, finché essi possono essere tenuti sotto controllo. Senza dubbio questa pretesa appartiene alla superficialità del film; lasciatemi ripetere che *Io ti voglio* non è un film particolarmente buono. Ma quando noi consideriamo che nessuno nella *Morte di un commesso viaggiatore* suggerisce mai che Willy Loman dovrebbe essere visitato da uno psichiatra, quella superficialità comincia a sembrare una specie di virtú.

Robert Warshow

Note

L'arte come esperienza e le contradizioni di John Dewey.

La graduale decadenza delle posizioni filosofiche dell'ultimo idealismo può accettarsi ormai come un dato di fatto storico: un evento cioè non piú passibile di interpretazione soggettiva e che registra il tramonto di un movimento di pensiero tra i piú importanti che la storia della filosofia abbia, ma ormai impotente a soddisfare le esigenze spirituali dell'uomo moderno. Segnatamente nel campo estetico la insufficienza delle teorie dell'idealismo si è fatta via via piú palese: se le concezioni sull'arte degli ultimi idealisti, dall'assoluto soggettivismo di Gentile all'assoluto storicismo di Croce, offrivano agli stessi autori e ai loro seguaci il comodo rifugio di un'estetica tutta risolta nell'« io » e in cui pertanto ogni contraddizione era per definizione impossibile, tali concezioni non riuscivano però a conferire all'estetica una sua concretezza, facendola divenire cioè un dialogo fra uomini liberi attorno ad un oggetto che fosse misura comune e dell'intuizione estetica dell'artista e dell'emozione estetica di coloro che esercitano il giudizio, misura comune costituita dall'opera d'arte.

L'esigenza di istituire questa misura comune, che sia alfine l'oggetto concreto intorno al quale si eserciti la filosofia dell'arte come determinazione delle leggi universali che regolano il bello, è l'elemento fondamentale che fa gravitare la estetica moderna verso il realismo con un movimnto analogo a quanto si andava già delineando da tempo nel campo della filosofia. Questa esigenza della filosofia moderna di intendere la realtà nella sua concretezza e di conseguenza di risolvere il problema della conoscenza non piú come un fatto puramente soggettivo, ma come un problema di relazioni fra l'uomo e il mondo in cui vive è la ragione di tutti i movimenti che costituiscono una reazione all'idealismo e che assumono diverse denominazioni a seconda della personale tendenza dei vari autori e degli orientamenti su taluni problemi essenziali della filosofia. Dal realismo vero e proprio, sopratutto quello cattolico, al materialismo dialettico, dall'esistenzialismo al pragmatismo e alla filosofia della vita e dell'azione, tutti questi movimenti non sono che tentativi di riportare la filosofia su un terreno che non ignori il mondo oggettivo delle cose e risolva i rapporti fra l'« io » e tale mondo su un piano che non sia piú quello di un esasperato soggettivismo.

Il pragmatismo e la filosofia dell'azione, che hanno assunto nel mondo anglosassone una importanza addirittura fondametale nei con-

fronti della cultura costituiscono una teorica che, volendo assolvere le esigenze suddette, tende a farlo impostando il problema della realtà e della conoscenza come subordinati all'azione, intesa come attività di vita. Per il pragmatismo la filosofia consiste pertanto in un atto pratico che riafferma la superiorità dell'azione sul pensiero e riconosce nell'azione e piú precisamente nell'utilità che da essa si ha, ogni fondamento di verità e di certezza. Esso è quindi una filosofia razionale o irrazionale a seconda che si consideri il movimento pratico della volontà e dell'azione come inerenti alla ragione, oppure estraneo ad essa in quanto attività puramente teoretica. Fra tutte le tendenze proprie della filosofia dell'azione il pragmatismo è quella che ha investito piú direttamente il problema dell'arte: ciò sopratutto ad opera di John Dewey, personalità di straordinaria importanza nel mondo della cultura contemporanea, di cui è stata recentemente tradotta l'opera piú importante in tema di estetica: "L'arte come esperienza". Dewey parte dalle posizioni idealiste di Hegel per negare che la realtà sia un tutto dominato dal razionalismo e per affermare invece che essa, pur costituendo l'essenza del mondo oggettivo, è dominata dall'errore e dalla precarietà, e per affermare che la ragione serve soltanto a conferirle una relativa ed effimera sicurezza. Non è inutile per comprendere e vagliare la sua teorica sull'arte tenere ben presente questo punto essenziale della sua concezione filosofica. Egli porta pertanto all'estremo limite la posizione filosofica dei pragmatisti ricollegandosi all'empirismo radicale di James (che subordina completamente il problema della conoscenza all'azione) e rigettando decisamente ogni teorica che abbia per base la coscienza e lo spirito. Elemento centrale della teorica di Dewey è quindi l'esperienza, intesa però non come uno stato di coscienza chiaro e distinto in cui si risolve l'intero mondo dell'uomo, ma come uno stato di coscienza primitivo e grezzo pervaso di ignoranza, di incertezza e di errore. Dell'esperienza la conoscenza non costituisce che un elemento, e l'esperienza, nella sua essenzialità, impone da parte dell'uomo un atteggiamento di accettazione integrale del mondo in cui vive: pertanto l'uomo deve essere considerato inseparabilmente dalla natura, l'esperienza deve riguardarli unitamente nella loro instancabilità e precarietà e compito della filosofia è quello, attraverso l'esperienza che è storia, della ricerca della saggezza intesa come "applicazione di ciò che è conosciuto alla intelligente condotta delle faccende umane". La ragione non è quindi per Dewey tutta la realtà, come lo era per il razionalismo romantico, ma piuttosto, come nelle teoriche dell'illuminismo, una forza che deve governare il mondo e che tende, in quanto forza, ad una ricerca che non è mai conclusa. Per il valore assolutamente predominante, quasi unico, che Dewey dà all'esperienza, intesa come movimento o azione nei confronti della pura contemplazione, la verità e la realtà non possono essere raggiunte secondo lui, con gli schemi intellettualistici propri del pensiero classico, né con l'immutabilità e immobilità delle cose e dell'essere propri della filosofia greca, ma soltanto con l'esperienza attiva che,

rompendo la stabilità delle cose, ne scopre le proprietà. Anche l'attività mentale assume pertanto un valore strumentale, d'una strumentalità più larga di quella fisica, con un proprio valore. A fianco della ragione sono: la coscienza, che costituisce il momento critico di una trasformazione positiva dell'esperienza e la cui essenza è il dubbio (in quanto la trasformazione comporta un mutamento e il mutamento è dubbio), e lo spirito, costituito "dal sistema organizzato dei significati e dei concetti nati sotto l'influenza della tradizione e della abitudine".

Problema essenziale nella filosofia di Dewey è quello della verità di una teoria: secondo i principi del più stretto pragmatismo Dewey accetta che tale verità si misura dal modo con cui la teoria stessa aiuta l'uomo ad agire ed a produrre: la verità è cioè un termine astratto che nasce dalla verificabilità di una teoria: ciò che conduce dinamicamente verso un'attività di vita soddisfacendo un bisogno di verità. Mentre però per il pragmatismo classico tali bisogni sono essenzialmente individuali, per Dewey essi sono pubblici, nel senso che la verità ha un valore oggettivo per tutti, pur se variabile o modificabile.

La rivoluzione estetica attuata da Dewey nasce, più che come una conclusione alla sistematica della sua filosofia, come un riflesso dello spirito di tale filosofia: infatti tale rivoluzione consiste anzitutto nella decisa avversione per ogni teorica che tenda a considerare le opere d'arte come distinte dall'esperienza; egli vede quindi le radici dell'arte nella vita e nelle sensazioni dell'uomo comune, e considera l'arte come il punto di arrivo di tutti gli esseri viventi attraverso un processo di adattamento all'ambiente governato da un ritmo. Pertanto elemento essenziale dell'arte non è l'armonia interiore, come per gli idealisti, ma l'armonia dell'uomo con l'ambiente.

Tale concezione ci appare in verità estremamente semplicistica e oseremmo dire ingenua nei confronti dell'arte: se esperienza estetica è ogni attività, come afferma il Dewey, che porta l'uomo a una perfetta armonia ambientale e che si serve di qualità nascenti dal materiale trattato, anziché come l'esperienza intellettiva servirsi di simboli e formule, il campo dell'arte viene ad assumere una indeterminatezza almeno pari, per verso opposto, a quella dell'estetica idealista. La contemplazione di una macchina, una qualunque azione, la fabbricazione riuscita di un utensile, possono divenire esperienze estetiche ed arte se costituiscono qualità positive per colui che attraverso essi l'esperienza attua: ma in tal modo ciascuno finisce con l'avere un'arte "sua" e, se pur non risolto nella pura soggettività come per gli idealisti, il problema estetico finisce con l'apparire non meno indeterminato ed addirittura irraggiungibile per la costruzione di una filosofia che tenda a riaffermare nei suoi canoni l'essenzialità della bellezza come elemento fondamentale ed indispensabile per l'arte. L'errore fondamentale dell'estetica di Dewey nasce proprio dalla sua incapacità a distinguere l'arte dalle altre esperienze o attività dell'uomo, da cui l'impossibilità di distinguere il valore dal disvalore estetico.

Infatti annullando ogni distinzione tra "estetico" ed "artistico", in quanto entrambi sono atti pratici, Dewey conclude che ogni esperienza estetica ha un carattere attivo e trae origine da un impulso. L'esperienza estetica è per lui pura in senso integrale, in quanto essa è immaginativa, cioè valutazione di cose presenti nell'immaginazione soltanto. Perché si abbia un atto espressivo è necessario che il soggetto attui una trasformazione delle condizioni oggettive attraverso un atto cosciente: l'espressione è pertanto sia l'azione che il prodotto di essa e il valore di un'opera d'arte non può ridursi al contenuto o alla forma soltanto, ma alla sua qualità positiva in quanto esperienza che facilita l'interazione uomo-ambiente. Tali conclusioni non ci sembra chiariscano eccessivamente la posizione estetica di Dewey; la accettazione dell'esperienza estetica come pura forma immaginativa mostra un sorprendente accostamento del Dewey a temi cari alla filosofia idealista, né d'altra parte serve a conferire alla sua teorica quel carattere essenziale di realismo che sembrava suo intendimento essenziale nelle premesse.

Infatti secondo Dewey l'empito creativo dell'artista è uno sforzo per dar forma al contenuto ed è tale sforzo che diviene in sostanza il vero contenuto dell'opera d'arte: il valore estetico appartiene quindi alla forma e non al materiale sensibile, mentre il contenuto è l'opera d'arte stessa: forma e contenuto pertanto si fondono, ma non si identificano nell'opera d'arte. Caratteristica essenziale della forma artistica è il ritmo cioè l'alternarsi di impulsi e di resistenze risolti al fine armonicamente in una conclusione: l'opera d'arte presenta infatti unità nella varietà e poiché sia l'unità che la varietà sono dinamiche, il ritmo dell'opera è la risultante proprio dell'armonia di compressioni ed espansioni di tali elementi dinamici; tale ritmo è proprio sia delle arti dette impropriamente del tempo che di quelle dette impropriamente dello spazio. Impossibile è infatti secondo Dewey classificare le opere d'arte in quanto esse, come qualità di attività tendenti ad una "interazione organica fra individuo ed ambiente", mal si prestano ad una suddivisione basata su aspetti intellettivi fisici sensoriali e psichici.

Anche tale parte dell'estetica di Dewey si risolve in quell'ibrido connubio tra pragmatismo e idealismo cui si accennava precedentemente: è infatti perfettamente idealista, d'accordo con il Bradley, la sua affermazione, peraltro esatta, che contenuto e forma si fondono nell'opera d'arte nel senso, che il primo si risolve nella seconda, così come è anche nelle linee ideali dell'idealismo l'abolizione, anche essa giusta, di ogni classificazione delle opere d'arte, anche se ciò sia dovuto secondo Dewey al fatto che esse sono qualità di attività e non al fatto che sono la risultante di intuizioni poetiche esclusivamente individuali. Ma anche in tali affermazioni sostanzialmente giuste, Dewey non perviene a dire alcunché di nuovo sul problema fondamentale dell'arte né ad investirlo di quell'elemento conciliativo fra realismo ed idealismo che solo può costituire la vera base di una nuova estetica.

Nei riguardi della critica estetica Dewey sostiene che essa è in rela-

zione alla qualità della percezione che fornisce al giudizio il suo materiale tematico. Infatti secondo Dewey la bellezza è una qualità che permea un'esperienza, e il giudizio estetico non deve essere né tributalizio né sommario né impressionistico: deve essere fusione armonica di analisi e di sintesi e valendosi dei precedenti e delle tradizioni, giudicare l'adeguatezza della forma al contenuto limitandosi però ad essere una pura spiegazione dell'opera d'arte.

Tale concetto di Dewey sulla critica estetica appare, permeato come è di orientamenti cari all'idealismo e sopratutto allo storicismo crociano, assolutamente inaccettabile: solo l'introduzione del concetto della bellezza come una qualità oggettiva essenziale dell'opera d'arte che diviene operante nell'atto conoscitivo del soggetto, può infatti offrire alla estetica un efficace metro di valutazione delle opere e, di conseguenza, la possibilità di formulare una teorica che detti i principi di tale valutazione offrendo alla storia dell'arte gli elementi base per la costruzione del suo edificio.

Ciò appare tanto vero che lo stesso Dewey considera le opere d'arte come espansioni fondamentali di un'epoca e di una civiltà, elementi continuatori della storia universale dell'uomo attraverso cui esso parla alla umanità. Unico errore secondo il Dewey è il fatto che il capitalismo tenda a fare delle opere d'arte oggetti di proprietà privata sottratti alla eperienza comune separando l'arte dalla vita sociale, da cui la necessità di una modificazione dei rapporti sociali per permettere all'arte di riacquistare in pieno la sua funzione nella vita dell'uomo.

Tale singolare esigenza proclamata dal Dewey, di evidente derivazione marxistica, non si sa proprio come possa essere inserita in una teorica estetica: se infatti, secondo la concezione dello stesso Dewey, l'arte nasce attraverso una esperienza estetica, è chiaro che una volta realizzata tale esperienza, non ha alcuna importanza la realizzazione di un programma di maggiore diffusione delle opere d'arte: l'esperienza, anche se moltiplicata, non cambierà evidentemente qualità, e l'arte non può ridursi alla sociologia.

In conclusione, nonostante la vastità dei problemi affrontati dal Dewey nella sua opera, pregevole sopratutto per il lodevole impegno posto nel disincagliare l'idealismo dalle secche in cui era stato condotto dalla sua consequenzialità soggettivistica, non poche sono le contraddizioni che si possono riscontrare in essa. Anzitutto la posizione pragmatista della filosofia di Dewey, con la conseguente esaltazione dell'azione come elemento essenziale, appare contraddetta dall'ammissione che l'opera d'arte sia frutto di immaginazione e dall'ammissione della armonia come elemento fondamentale dell'opera d'arte, nella quale, secondo la teorica pragmatica, dovrebbero invece esistere soltanto un conflitto che esalta la forza della vita. Così d'altra parte appare ingenua e semplicistica la sua affermazione che l'esperienza estetica non abbia un carattere conoscitivo specifico. La verità è che la teorica di Dewey è in disaccordo con la sua filosofia: nel senso che se l'arte è conoscenza, sia pure non spe-

cifica, come esperienza estetica, in essa è implicita una teoria e pertanto quel processo che egli chiama arte deve essere, per il concetto stesso di verità secondo il pragmatismo, il verificarsi di una teoria. Ciò non è evidentemente nella teorica di Dewey ove l'atto estetico non è affatto visto come il realizzarsi di una verità, cioè come una esperienza assoluta, ma come una particolare forma di esperienza, un'esperienza pura di carattere soggettivo nel senso idealistico, e la cui teoria Dewey stesso confessa di aver formulato senza tener conto delle conclusioni della sua filosofia: il che costituisce evidentemente un non senso. Infatti, mentre egli critica aspramente il capitalismo e il nazionalismo che rinchiudono l'arte in circoli ristretti, non pone come fine all'arte stessa, il che dovrebbe per coerenza, il rompere e modificare questo stato di cose e si riferisce costantemente, parlando di arte, proprio a quelle opere delle collezioni private che egli condanna. E se pure in questo modo la sua esperienza nell'arte collima con la sua teoria dell'arte, questa a sua volta non collima piú con la sua filosofia, il che è inammissibile, e la opera d'arte non realizza piú esperienze socialmente intese, come dovrebbe per essere coerente con i principi di Dewey, ma soltanto aspirazioni individuali, nel senso idealista del termine. La conclusione che balza è che, accettati certi presupposti marxistici per pure influenze ambientali, Dewey stesso ne sia per primo convinto e tenti affannosamente di conciliarli con i principi del pragmatismo non disdegnando di ricorrere ove occorra, alla filosofia idealista.

Il valore dell'« Arte come esperienza » *va pertanto ricondotto alla sua vitalità nell'impostare coraggiosamente problemi che, peraltro, l'autore si rivela in definitiva impotente a risolvere.*

Nino Ghelli

I libri

Pietro Bianchi: *Henri Georges Clouzot,* Guanda, Parma, 1951.

La « Piccola Biblioteca del Cinema » iniziata dall'Editore Guanda con un *Clouzot* di Pietro Bianchi è stata ideata allo scopo di presentare saggi completi sui maggiori cineasti di oggi. Ad uno sguardo d'assieme sull'opera del regista — che in questo caso è tracciato col garbo, la ornatezza e la piacevolezza che sono nel Bianchi qualità tutte personali — fa seguito una nota biografica, la filmografia e la bibliografia, a cura di Giuseppe Calzolari: diligenti ma, almeno per la parte bibliografica, non complete: infatti « Bianco e Nero » ha dedicato a Clouzot qualche nota che esamina con pertinenza i caratteri dell'arte di Clouzot, e che tuttavia viene trascurata dalla bibliografia.

Bianchi non manca di rilevare la discendenza stroheimiana di Clouzot, del resto pienamente cresciuta « alla francese ». Ma se Stroheim è il « raffinato » del cinismo e delle piú morbose atmosfere, Clouzot ne è appena, al confronto, un Simenon (suo collaboratore in *L'Assassin est au n.* 21): cioè molti gradini piú giú. Sulla strada di *Assassin au n.* 21, di *Corbeau*, di *Quai des orphèvres,* di *Manon,* residui imbevuti di profumo, ma guasti, che ricordano il terreno di scarico di certi cimiteri, non si può arrivare — senza la genialità lugubre di Clouzot, nutrita dall'aria del sanatorio, degli spogliatoi dei piccoli varietà, delle camere di polizia o di quelle da letto — che al sedicente realismo « nero », pieno di rigurgiti, di un cinema francese minore, spesso a pretesto giudiziario, che una sceneggiatura perfetta può riscattare, come in *Justice est faite,* ma che l'assenza di talento può denunciare nelle sue propensioni piú gratuitamente indecenti, come in *Identité judiciaire.*

Del regista, Pietro Bianchi coglie saporosamente aspetti intimi ed esteriori, difetti e qualità, riconoscendone l'« universo », che diventa, sullo schermo, permeato di vanità, di ferocia, di lussuria, e lo stile, guidato da intelligenza lucida e da occhio spregiudicato quanto comprensivo. La elegante edizione è corredata da copioso materiale fotografico.

Report of the Departmental Committee on Children and the Cinema, London, His Majesty's Stationery Office, 1950.

Nove bimbi su dieci, in Gran Bretagna, vanno al cinema di tanto in tanto, e piú di metà almeno una volta alla settimana. Che cosa

vedono questi fanciulli, che cosa pensano, quale effetto hanno su di essi le proiezioni, in rapporto alla loro salute, alla loro ricreazione, alla loro esistenza? Sono quesiti la cui risposta non può essere attesa che con ansietà, e il rapporto ufficiale contenuto in questo opuscolo di un centinaio di pagine cerca di dare risposta alle domande mediante una vasta e approfondita inchiesta condotta presso i bambini britannici.

Il rapporto, dopo aver informato sommariamente dei criteri adottati, si sofferma sulla posizione che il legislatore inglese ha preso in materia di cinematografia per ragazzi, notando la classifica concessa dal « British Board of Film Censors » secondo le seguenti categorie: *U*, cioè « universal exhibition » (i bambini sotto i sedici anni hanno ammissione illimitata); *A*, cioè « exhibition for adults audiences » (i bambini sotto i sedici anni non sono ammessi, a meno che accompagnati da parenti adulti); *H*, cioè « horrific » (i bimbi sotto i 16 anni non sono ammessi). Il rapporto nota come i film di classifica *A* sono i piú numerosi: quindi è la responsabilità dei parenti che assume, in tal caso, un ruolo preponderante.

Le proiezioni speciali per ragazzi hanno luogo di solito, in Gran Bretagna, nei pomeriggi del sabato. I Cine-Clubs, invece, funzionano il sabato mattina.

La organizzazione e le attività dei Cine-Clubs hanno le seguenti caratteristiche: iscrizione e abbonamento: età minima 7 anni, massima 15; costituzione di una speciale « centrale » che seleziona i film, incoraggia i nuovi circoli e ne sviluppa le attività; alimentazione di programmi misti che includono non soltanto la presentazione di film, ma anche esercitazioni di canto, passeggiate, gare, cognizioni utili, recite; elezioni di comitati direttivi dei circoli; esclusione di adulti dal pubblico. Nel 1948 circa 896.000 bimbini frequentarono le proiezioni settimanalmente.

I film presentati appartengono generalmente a queste categorie: film a soggetto in serie (come la serie comico-avventurosa *Tre cartelle piene*); film a soggetto non in serie (come *Il drago del castello*); disegni animati (come *Il Leone* o il film-lezione di canto *Un altro fiume*); film di interesse generale (documentari, cine-attualità per ragazzi ecc.).

I Cine-Clubs per ragazzi britannici sono raccolti in gruppi come quello che fa capo al circuito Odeon National (180.000 bambini con 241 Cine-Clubs) e come quello del circuito Gaumont British (120 mila bambini con 154 Cine-Clubs). Vi sono anche le « Minors Matinées » organizzate dalla Associazione British Cinemas Ltd. (trecento circa).

Secondo il rapporto, i bambini preferiscono vedere « film in cui si rispecchia la loro stessa vita e che si presentano in una atmosfera felice ». Vogliono altresí programmi variati (non soltanto film, ma anche concerti, gare, ecc.). Amano i loro cinema perché « costano di meno », e « non vi si fa la coda ». A quanto testimonia lo stesso rapporto, è per merito del Comitato Centrale per il Cinema per Ragazzi, voluto da Sir Arthur Ranck, che lo spettacolo cinematografico di tal sorta ha preso tanto sviluppo in Gran Bretagna.

Nella parte che riguarda gli effetti del cinema sul pubblico giovanile il rapporto mette anzitutto in evidenza l'aspetto edificante e divertente, la spinta a discutere, ad esprimere le proprie opinioni, che dà ogni film. Per gli effetti fisici, raccomanda tra l'altro che sia evitata la distorsione dell'angolo di visione. Per le reazioni nervose, e gli effetti psicologici e morali, il rapporto si rifà anche a precedenti opinioni, già esposte da varie fonti, sulla influenza di certi film, come il genere « *gangster* » (tendenza alla imitazione), o come il genere « erotico » (pericoloso specialmente per fanciulli e fanciulle vicini ai limiti di età stabiliti dalla legge).

Dopo aver dato talune statistiche sulle relazioni tra cinema e delinquenza giovanile, il rapporto passa in esame i metodi di salvaguardia esistenti e la possibilità del loro adeguamento (esercizio, licenze, censura, classifica film, pubblicità).

Condotto da un Comitato di esperti, tra cui notiamo i nomi di F. L. Haigh e Renée Marcousée (segretari), di K. C. Wheare (Presidente), di Henriette Bower, autrice di vari studi sul cinema per ragazzi, il rapporto costituisce una delle indagini piú precise, uno dei documenti piú completi sul problema della cinematografia per ragazzi.

Insieme a *Le film pour enfants* edito dalla Mostra di Venezia, ed ai contributi del CIDALC, fà il punto sul problema con speciale riguardo alla Gran Bretagna, il paese, cioè, che è all'avanguardia, nel mondo, sul problema della cinematografia per ragazzi.

M. V.

GLENN ALVEY: *Dizionario dei termini cinematografici Italiano-Inglese - English-Italian,* Casa Editrice Mediterranea, Roma, 1952.

La pubblicazione di un dizionario inglese-italiano dei termini cinematografici riesce particolarmente utile, oggi, dati i sempre piú fitti rapporti fra tecnici italiani e del mondo anglosassone. Glenn Alvey l'ha compilato non dimenticando, accanto ai termini scientifici e tecnici usuali, anche le parole del gergo cinematografico: e non è certo questa la parte meno viva e meno utile del volumetto, che consta di cento pagine.

A chi voglia confrontare il vocabolario dell'Alvey con altra fonte, si ricorda il dizionario franco-inglese di Alexis Vorontzoff dell'UNESCO, pubblicato da « Ricreazione » con la versione italiana di Mario Verdone.

Sono le ultime accessioni a una bibliografia degli index e dei lessici, cui rimane ancora il maggiore contributo, seppure mancante di aggiornamenti, il voluminoso dizionario quadrilingue del Cauda, apparso nel 1936, mentre il vocabolario di Paolo Uccello (*Dizionario della tecnica cinematografica e della fotografia*) non vuole che spiegare il significato dei termini tecnici, pur presentando, in vari casi, anche i corrispondenti termini adottati in altri paesi.

Impiego dei mezzi audiovisivi nell'educazione, Numero speciale di « Ricreazione » (n. 7, 8, 9, 10), Roma, 1951.

La rivista « Ricreazione » ha dedicato un fascicolo speciale ai mezzi audiovisivi nell'educazione, pubblicando saggi di illustri studiosi. Ci sembra di dover richiamare particolarmente l'attenzione sugli scritti di M. Ponzo, G. Calò, E. Fulchignoni.

Il prof. Mario Ponzo riscontra, nelle piú varie manifestazioni dell'attività umana, l'efficacia dei mezzi audiovisivi, non tanto dove e quando son usati con metodo e applicati con scopi pedagogici, quanto, come nei fumetti, nella radio, nel cinema, hanno luogo occasionalmente, senza intenzione didattica prestabilita; il tatto, l'occhio, l'orecchio, son veicoli di immagini percettive, che incidono sull'intelletto, rafforzandosi nella connessione con altre immagini, mnemoniche, fantastiche, per cui una scienza superata vorrebbe stabilire una graduatoria d'importanza, assegnando il primato, specie nel campo dell'insegnamento, alle immagini verbali, che risultano però piú fredde e indifferenti in confronto delle percettive. « ... Ogni immagine, sia mentale che legata alla concreta presenza di un oggetto materiale, è in sé polisensoriale ed è legata alla partecipazione, su piani e con evidenze diverse di tutte le forme delle immagini ».

L'autore fa presente l'azione che tali immagini possono esercitare quando vengono sistematicamente applicate all'insegnamento, e il primo vantaggio ottenuto è di avvicinare la scuola alla vita, riducendo l'uso delle immagini verbali, che della scuola fino ad ora son state la caratteristica, e introducendo le percettive che son proprie della realtà. « A chi si stupisce e si domanda del perché del successo degli aiuti audiovisivi colà dove essi vengono impiegati sistematicamente in tutte le possibilità delle loro applicazioni nella scuola e nella vita sociale o per richiamare l'attenzione o per destare nuovi interessi o per estendere le zone della cultura ove quella libresca può non aver presa alcuna, o infine per internazionalizzare le vie del progresso sociale al di là dei limiti delle lingue nazionali, la migliore risposta in fondo può venir data dalla comprensione della intima natura delle immagini ».

Il prof. Giovanni Calò presenta il cinema inteso non come rivale del libro, o un sostituto nella scuola, ma un modesto e pur efficace coadiutore, che integra la cultura. « Per quanto riguarda... la quantità di cognizioni e i contatti con la realtà, lontana nello spazio e nel tempo, o comunque sottratta alla sfera d'azione comune e alla capacità dei suoi sensi o della sua osservazione, che il cinema è in grado di offrire al fanciullo, non v'è possibilità di dubbio o di divergenza sostanziali nella valutazione ».

Non si può negare l'influenza che esso può avere come fattore formativo che adegua la scuola alla vita, dove il cinema ormai è universalmente diffuso; dal lato strettamente psicologico, si critica il film e la proiezione fissa perché riproducono isolatamente e artificiosamente l'immagine, ma tale critica non regge, perché questo fatto costringe anzi

a concentrare l'attenzione; e una costrizione che potrebbe atrofizzare la capacità d'iniziativa nel dirigere la propria attenzione; altro inconveniente, che non si riscontra nella proiezione fissa, è la velocità dell'azione, che costringe a una « fatica nervosa eccessiva »: l'attenzione si giova infatti piú dell'immagine fissa nello spazio che semovente nel tempo.

Per quel che riguarda la critica circa la eccessiva importanza data alla percezione visiva, inconveniente in gran parte eliminato dal cinema sonoro, l'autore dichiara che « la parola del maestro deve accompagnare col suo commento esplicativo la successione delle immagini sullo schermo ».

Il film e la proiezione fissa appartengono alla fase puramente intuitiva dell'insegnamento, ma non si può negare che ne accelerino il ritmo, stimolando la fantasia e la curiosità, rientrando cosí in parte nel metodo attivo. Ma in particolare è reso attivo l'oggetto, presentato nei suo dinámismo: preferibili certo sono le rappresentazioni grafiche e plastiche, dove sono possibili. L'autore conclude dando alcuni suggerimenti agli insegnanti, per ovviare ai maggiori inconvenienti nell'uso del cinema.

Enrico Fulchignoni dà il resoconto delle sue ricerche, sulle reazioni fisiologiche dei soggetti alla rappresentazione audiovisiva: la respirazione, lo stato termico, il regime cinetico dell'occhio, alterandosi, rivelano un corrispondente sforzo psichico, una partecipazione attiva dell'intelletto. « Naturalmente, come nel caso della respirazione, su tali modifiche d'ordine strettamente fisiologico altri elementi si innestano, di carattere complesso (partecipazione emotiva, stati di immedesimazione, ecc.); ma è certamente importante stabilire che lo stimolo filmico di per se stesso costituisce un fattore di eccitamento sui meccanismi della vita vegetativa ». Conoscendo la relazione fra la rapidità della dell'azione e la reazione del senso visivo, il montatore avrebbe una norma sicura per dosare la sua tecnica, agli effetti di un particolare risultato.

Dopo aver riferito gli argomenti delle varie inchieste dei maggiori psicologi, relative all'applicazione dei mezzi audiovisivi nel campo didattico, egli si ferma su quella piú importante: la permanenza della acquisizione. « Un elemento che risulta, in maniera generale, concordante, è che la percentuale di superiorità è piú notevole in tema di memorizzazione, che di acquisizione immediata ».

A proposito dell'influenza del film sulle attività motrici, paragonando l'azione reale con quella rappresentata, osserva che le esperienze a tal proposito, nel campo didattico sono scarse, ma che, ad esempio, limitatamente al tirocinio chirurgico, la seconda è risultata piú efficace. Nella cura delle malattie nervose potrebbe rendere una servigio utilissimo la ripresa cinematografica dei movimenti del soggetto; nel campo clinico, la rappresentazione potrebbe sostituire con vantaggio l'esame del vivo, e in alcune malattie si potrebbe riprodurre tutto il processo patologico, dal primo manifestarsi alla risoluzione.

Sempre nel campo didattico, l'impiego dei mezzi audiovisivi può suscitare il desiderio di ricercare altri metodi di conoscenza: il film spinge alla lettura, alla discussione libera, alla riproduzione grafica. Ma siccome, secondo l'età, l'intelligenza, gli argomenti, le reazioni sono varie, è necessario non affidarsi al caso, ma a un sicuro metodo, volendo determinare particolari risultati. A tale proposito, l'autore riferisce numerosissime e autorevoli esperienze.

L'insegnamento visivo-verbale è superiore a quello meramente verbale, purché si tenga conto del fatto che alcune cose, ad esempio idee astratte e concetti di carattere generale, sono presentate meglio verbalmente o a mezzo di libri, o da altro materiale da stampa.

Quasi tutti gli studiosi concordano nel ritenere che la cinematografia contribuisce alla formazione di idee concrete, e per taluni insegnamenti, come ad esempio quello della storia, è necessario avvalersi di carte murali e tavole cronologiche; è sempre il commento orale del maestro rende piú efficace l'uso degli aiuti visivi. Pare che fino al dodicesimo anno di età la proiezione fissa si possa presentare come uno dei mezzi piú importanti dell'insegnamento, per la facoltà di distinguere che hanno i bambini « quando le caratteristiche essenziali dell'immagine non passano davanti ai loro occhi con essessiva rapidità ». « Al di là di questo periodo, l'utilizzazione del cinema, sopra tutto di finzione, solleva delicati e complessi problemi psicologici, e siamo pienamente d'accordo col Gemelli quando egli sostiene che si apre, a questa età, un vero e proprio *problema del film*, perché *l'educazione non ha ancora sviluppato la capacità di scoprire tra i valori quelli reali e quelli fittizi, quelli corrispondenti a un ideale superiore e quelli che corrispondono a idealità opposte* ». « ... Se è vero che molto è stato scritto sul valore didattico della pellicola, conosciamo ancora molto poco sui suoi effetti psicologici profondi. E anche sulle indagini psicologiche di cui abbiamo riferito, i risultati non possono certo considerarsi definitivi se non li si paragona ad altri, similari, compiuti altrove ».

Dopo altri articoli di autori diversi, sui quali ci duole che lo spazio non ci consenta di soffermarci, notiamo uno scritto di M. L. Rossi Longhi, il quale fa una rapida rassegna della storia della pedagogia e dell'educazione visiva, che conta una tradizione ininterrotta dall'antichità a noi, in ogni luogo e in ogni tempo, varia a secondo gli ambienti, ma sempre fondata su un principio: i sensi, finestre dell'intelletto aperte sulle cose, fonti di cognizioni, mezzi infallibili di apprendere e di insegnare oggettivamente. Vi è un passo di Cicerone che pare prevenga il cinema: «... *piú facilmente si conservano nell'anima le cose entrate per via dell'udito e nella fantasia immaginate, quando vi si aggiunge altresí l'aiuto del vedere* ». La pittura fu sempre il grande ausilio della pedagogia, e i maggiori educatori si fondarono tutti sui sensi per una educazione oggettiva, fino alla moderna intempretazione dell'« oggetto » da parte del metodo Montessori: « La differenza profonda che c'è tra questo metodo e le cosí dette « lezioni oggettive »

dei vecchi metodi, è che gli oggetti non sono un aiuto per la maestra che deve spiegare, cioè non sono *mezzi didattici*. Ma sono un aiuto al bambino, il quale li sceglie, se li appropria, li usa, e vi si esercita secondo le proprie tendenze e bisogni, secondo l'impulso dell'interesse. Cosí gli oggetti diventano *mezzi di sviluppo* ».

Seguono tre articoli dell'UNESCO: un quadro dell'impiego del cinema mobile nel mondo, dove all'avanguardia sono nazioni che lo usano come mezzo di educazione di base e di divulgazione: Canadà, Urss, Colonie Britanniche; una relazione sui programmi del cinema, il cui uso « è passato per le seguenti tre fasi: esperimentativa, ricreativa, educativa »; una dissertazione sul problema della radio scolastica.

Chiudono il fascicolo una accurata bigliografia di testi stranieri dedicati ai mezzi audiovisivi, corredata da un elenco di pubblicazioni straniere ed italiane e di recenti saggi italiani su tale argomento; un dizionario tecnico franco inglese-italiano compilato da Alexis Vorontzoff e Mario Verdone; un elenco delle principali associazioni di cinematografia educativa e scientifica.

Utilissimo testo di consultazione è pertanto questo fascicolo di « Ricreazione », dedicato al problema piú vivo ed attuale della moderna pedagogia.

S. Plona

NINO FRANK: *Cinema dell'Arte*, Panorama du film italien, Editions André Bonne, Paris, 1951.

Strano storico questo Nino Frank, curioso inseguitore di ricordi sentimentali alla ricerca di un itinerario romantico, già autore di una *Petite histoire sentimentale* di grande successo! « J'ai passé non enfance dans une petite ville d'Italie, un ville toute blanche pendant ses huit mois de soleil pesant... » ci confida Nino Frank in « Le siécle avait douze ans »: e da ciò si comprende il suo amore per le cose di casa nostra, la sua sensibilità attenta e precisa, il suo saper cogliere con bonomía il ridicolo di certi anni trascorsi, gli anni del « treno che arrivava in orario », gli anni del cinema coi telefoni bianchi. A questo cinema italiano, tutto sommato bonario, spensierato alle origini, svagato come un giovanottone adolescente che, poi, tutto a un tratto sviluppa in complessi filosofici, è dedicato questo suo prezioso libretto, « Cinema dell'Arte », come la Commedia dell'Arte, un capitolo della nostra recente, della nostra cronaca di un mezzo secolo di avventure impreviste. « Cinema dell'Arte », non per questo commedia da straccioni, ma « a canovaccio », con i registi improvvisati registi, con gli sceneggiatori a volte inesistenti, con le grosse costruzioni improvvisate che stupirono il mondo dei primi anni.

Basterebbe dare una scorsa ai vari capitoli del libro per capire lo spirito del suo racconto — Préhistoire, Protohistoire, Histoire, Histo-

riette... — racconto che fila via come una avventura incredibile, centrando gli anni di inizio, dalla prima *camera* inventata da Filoteo Alberini, alla *Dame aux Camélias* di Baldassarre Negroni.

In quegli anni prende piede il dannunzianesimo, il pessimo gusto per le cose pesanti, per le ingombranti ricostruzioni romane.

E scherzoso Nino Frank annota come quègli anni fossero, d'altronde, anche conseguenti a questi piú prossimi, se non altro per la serie dei falsi diminuitivi sempre in voga: Alberini, Caserini, Albertini, Bertini, Sambucini, Camerini, Alessandrini e, naturalmente, Zavattini, Rossellini, ecc.

Nel '14, intanto, tra tutto quella cartapesta che mandava in estasi mezzo mondo, come precedendo di qualche anno il neorealismo ufficiale, Nino Martoglio trae da Bracco *Sperduti nel buio*. « Cosí — scrive Frank — per la prima volta in un film, scene e cose sono tratte dal vero: bassi sordidi, mura senza speranza, penombre della malavita, letti della miseria: si giunge al documento, fuori dal colore locale delle cartoline postali. Le frontiere della finzione crollano, un mondo sino allora impensato, invade lo schermo ».

Per appunti, per annotazioni su questo o quel personaggio si arriva al 1923-29, gli anni dell'*Intermezzo*, gli anni dell'avventura fascista, riassunta da Frank nei tre tempi di una tragedia: Mussolini parlamentare; Mussolini assassino; Mussolini dittatore, nei quali il cinema divenne la « legione straniera dell'intelligenza », con l'apporto quasi sempre poco felice, dei Pirandello, Bontempelli, Cecchi, e infine di Cesare Zavattini.

Comincia ora la « penultima avventura », comincia bene, con i film dell'« ingegnere sentimentale », Mario Camerini, con quelli di Alessandro Blasetti, di Augusto Genina... Poi le cose precipitano: dal 1934 al '39, il « pieno fascista »: nasce Cinecittà, l'epoca dei telefoni bianchi: una montagna di pellicola leggera, inodore, vuota... *Scipione l'Africano* ci riconduce per un momento indietro negli anni, al tempo di Maciste e degli *Ultimi giorni di Pompei* ma — in breve — non è possibile ricondensare qui tutte le annotazioni felici, le descrizioni immediate, lo stile puntuale, con cui Nino Frank compendia cinquant'anni di cinema nostro. Troppe cose, troppi personaggi s'avventano da tutte le parti, s'arrampicano dalle penombre della memoria, per ritornare alla luce. Gli anni scorrono via, il fascismo anche ma « malgrado il fascismo » l'Italia riavrà le sue giornate felici, i suoi film piú sommessi, i film che già respirano aria di libertà. Poi, nel '44, dopo aver toccato la punta massima con 119 film prodotti, in un anno, Cinecittà finisce.

« Un cinema muore — viva il cinema italiano! ».

E cosí ha inizio l'ultimo capitolo, « Et la suite », la scoperta di un « cinema autentico, completo, multiplo, di importanza universale »: qui la storia si fa cronaca recente, i nomi dei film e dei registi sfilano via troppo noti. « Une chronique du cinéma ne saurait être qu'une confession sentimentale, un bouquet de songes, goûts et dégoûts melés,

mettons un témoignage assermenté du passé, donc une espèce de roman des moeurs d'un pays, les films, insistons là-dessus, ayant besoin des spectateurs pour vivre, étant donc principalement l'expression de la vie du spectateur ».

Alla fine di questo volumetto, Frank ha come un pudore cortese, crede quasi di non aver svolto bene il suo tema e conclude augurandosi che altri tornino sull'argomento con un « Arrivederci e grazie », come quarant'anni fa si faceva per la chiusa di un film.

Edoardo Bruno

LIBERO SOLAROLI: *Come si organizza un film,* Edizioni « Bianco e Nero », Roma, 1951.

Non ci sono piú maniere di fare un film, ma una sola: quella razionale. Le altre sono avventurose e conducono prima o poi al disastro. E' questo modo razionale di organizzare un film che ha inteso esporre Libero Solaroli nel suo recente volume « Come si organizza un film - Guida del direttore di produzione », pubblicato nella biblioteca di divulgazione cinematografica di « Bianco e Nero ».

Una « semplice esposizione di carattere pratico », avverte nell'introduzione l'Autore, e « non una trattazione della materia dal punto di vista dell'alta scienza economica ». Ma basta leggere le prime pagine per accorgersi che egli è riuscito a fare molto di piú che una semplice esposizione. « Come si organizza un film » costituisce una precisa ed esauriente analisi delle attività e dei problemi connessi alla produzione cinematografica, un'analisi che supera i limiti della « guida » per assumere, in alcuni capitoli, i caratteri di un vero e proprio trattato di tecnica e di economia.

Nonostante che il sottotitolo di « Guida del Direttore di Produzione » ce lo presenti quasi come riservato ad una ristretta categoria di persone, il libro riesce di grande interesse a chiunque si occupi di cose cinematografiche; e, quindi, non soltanto al produttore o al tecnico del settore, che ricavano dallo scritto del Solaroli e dalle disposizioni legislative e amministrative in materia, da lui opportunamente riportate, tutti i suggerimenti e le indicazioni necessarie, ma anche al comune cineamatore, il quale può, attraverso l'esposizione dell'autore, seguire passo per passo le varie fasi di produzione di un film.

Quali sono le condizioni richieste per la realizzazione di un film? Ecco un punto interessante sul quale il grande pubblico — e non solo il grande pubblico — naviga nella piena ignoranza.

Anzitutto, risponde il Solaroli, è necessaria l'esistenza di un buon mercato. Cioè, la possibilità di ricuperare, con un giusto margine di utile, le somme impiegate nella realizzazione del film. Una volta assodata questa condizione, il produttore si accingerà alla elaborazione del soggetto ed all'impianto dell'impresa di produzione, facendo il calcolo di quello che gli occorre e di quello che potrà ricavare. Cardine di que-

sto « piano economico » è il « minimo garantito », vale a dire la somma che il distributore assicura al produttore quale minimo di ricavo dalla distribuzione del film sul mercato interno. Naturalmente, il minimo garantito è legato ad una serie di condizioni: soggetto, regía, attori, epoca di lanciamento, ecc. Finché tutti questi elementi non siano noti, qualunque ragionamento in tale fase della preparazione non può esser condotto che su dati presuntivi ed avere valore estremamente generico.

Le considerazioni preliminari sul mercato cinematografico, fatte dal produttore, non debbono avere valore di norma nella scelta del soggetto. Esso deve, anzitutto, piacere al regista e da questi essere « sentito ». Il film comincia ad esistere proprio quando il regista ha fermato la sua scelta su un determinato soggetto.

Tutto può essere soggetto per film: un'opera esistente, come un romanzo, un lavoro teatrale, un racconto oppure un'opera originale espressamente creata per il cinema; si sono fatti dei film prendendo lo spunto da un fatto di cronaca, da un avvenimento storico, da una biografia, da una poesia e perfino da un quadro o da un brano musicale. Quello che conta è l'elaborazione cinematografica del soggetto.

Non appena questo è stato scelto, il produttore deve acquistarlo, in buona e dovuta forma, accertando innanzi tutto chi sia il proprietario di tali diritti. Non è detto che si tratti sempre dell'autore del soggetto, anche se è vivente; comunque, è consigliabile — suggerisce il Solaroli — fare esplicitamente dichiarare dall'autore, nel contratto di cessione, che egli è « l'unico proprietario dei diritti in parola » e, pertanto, s'impegna a sollevare l'acquirente da qualsiasi molestia che potesse eventualmente derivargli da terzi.

Una volta effettuato l'acquisto, bisogna procedere all'organizzazione. Eccoci allora all'elaborazione del soggetto, in stretta collaborazione col regista che dovrà realizzarlo.

Dopo la sua riduzione cinematografica, si passa al « trattamento » del soggetto mediante una prima scheletrica suddivisione per scene. Tutte le azioni e tutti i personaggi devono, a questo punto, essere stati già delineati. Mentre nella « riduzione » si ha ancora un « racconto », fatto — in forma piú o meno narrativa — dall'autore, nel « trattamento » l'azione si svolge sotto i nostri occhi, i personaggi non ci vengono descritti ed analizzati nelle loro intenzioni, ma agiscono per quello che sono. Per il direttore di produzione, il trattamento serve sopratutto ad indicargli quali e quanti siano gli attori principali ed i luoghi dell'azione: esterni ed interni.

Quando il trattamento è stato approvato dal produttore e dal regista, conviene accingersi alla sceneggiatura. E' questa una fase di lavorazione che richiede la massima cura e nella quale non è consigliabile fare economia. Allo sceneggiatore di mestiere, che spesso non ha che il proprio povero mestiere, è preferibile, in linea generale, uno scrittore, anche se digiuno di estetica e pratica cinematografica, purché abbia un proprio mondo, un proprio modo di vedere la vita, una propria sensibilità.

Avviata la sceneggiatura, il direttore di produzione deve passare alla redazione del « preventivo di massima », in base a un piano di lavorazione in cui siano indicati l'ordine di realizzazione delle scene, l'alternarsi degli esterni e degli interni, e, per quest'ultimi, l'alternarsi dei teatri nei quali essi debbono essere costruiti e, sopratutto, il totale dei giorni necessari per la lavorazione.

A questo momento, il direttore può mettere a punto il problema economico e finanziario, prendendo impegni concreti con i principali collaboratori del film e, naturalmente, primo fra tutti, col regista (tutto il lavoro svolto sinora — scelta del soggetto, sceneggiatura, impianto finanziario della produzione, ecc. — presuppone e sottindente l'accordo, verbale o scritto, col regista).

Il direttore di produzione procederà, quindi, alla « ripartizione dello scenario » ed alla stesura del piano definitivo di lavorazione, attraverso una serie di indagini riguardanti i tempi parziali necessari scena per scena e l'ordine di realizzazione. Una delle prime leggi alle quali il piano in parola deve rispondere è quella della migliore e piú intensa utilizzazione degli attori. Si può presentare piú di una soluzione possibile: occorre dare la preferenza a quella piú economica; si dà, cioè, la precedenza alla soluzione in cui gli attori piú costosi sono meglio utilizzati.

Il pregio di un piano di lavorazione — scrive il Solaroli — consiste nella elasticità, nella adattibilità alla realtà: non deve succedere il finimondo se per disgrazia si verifica un giorno di ritardo. E' necessario che il piano comporti delle riserve e delle possibilità di ricupero. Una volta varato tale piano, il direttore di produzione è in condizione di redigere il preventivo definitivo. Come è logico, tutti gli elementi del costo sono legati al fattore « tempo »: la durata della lavorazione è la determinante maggiore del costo di un film. Dopo l'approvazione del preventivo, bisogna accingersi al lavoro conclusivo; definizione e firma dei contratti per l'impegno degli attori, personale tecnico ed artistico, formazione della *troupe,* stabilimenti, appalto delle scene, assicurazioni, stampa, trasporti ecc.

Le fatiche del direttore di produzione hanno termine il giorno in cui egli può finalmente consegnare la « copia campione » del film e la sua « presentazione » al distributore, che si occuperà del lancio della pellicola e della sua rotazione fra le varie sale di spettacolo. « Nessuno, avverte il Solaroli, imparerà da questo volume a fare il direttore di produzione ». E' certo però che « Come si organizza un film » offre, a chi vuole iniziarsi a questa arte complessa, l'orientamento generale che potrà guidarlo e un primo bagaglio di preziose nozioni. E' una precisazione improntata a rara modestia quella del Solaroli, perché il suo libro è assai piú di un manuale o di un trattato. Esso contiene un « insegnamento » maturato attraverso una lunga carriera ed ha la forza di convinzione di tutte le esperienze fortemente vissute e sentite.

Rodolfo Della Felice

I film

A Place in the Sun (Un posto al sole)

produzione e regia: George Stevens, 1951 - *distribuzione*: Paramount - *soggetto basato sul romanzo di* Theodor Dreiser « Una tragedia americana » - *attori*: Montgomery Clift, Elizabeth Taylor, Shelley Winters.

La graduale sistemazione organica dei problemi essenziali della critica filmica, ha chiarito ormai a sufficienza l'equivoco estetico che ha circondato per molto tempo i film il cui soggetto è costituito da una antecedente opera letteraria o teatrale o comunque espressa in altro linguaggio. Ci si è convinti cosí, e non poteva essere differentemente anche se avrebbe potuto avvenire molto prima, che la preesistenza di un'altra opera che fornisce il traliccio narrativo non muta affatto la generica importanza del soggetto nel film opera d'arte, in quanto tale traliccio narrativo è da considerarsi puro stimolo alla fantasia del regista creatore. Taluni teorici hanno sostenuto che i film derivati da opere letterarie o teatrali sono da considerarsi di « riduzione » o di « traduzione »: da ciò il conseguente equivoco di una pretesa ossequienza o rispetto dell'autore del film a personaggi e situazioni dell'opera originaria. Ci sembra fin troppo evidente che, se il film è opera d'arte, esso è frutto di una intuizione lirica individuale e non può essere ricondotto ad alcun altro autore all'infuori di colui che, nell'atto concreto della realizzazione, ha dato oggettivazione alla sua immagine fantastica: ed è proprio il tipico carattere fantastico dell'intuizione estetica a svincolare l'autore del film da ogni legame nell'atto creativo.

E' evidente che l'autore della tragedia « Hamlet » è Shakespeare sia essa considerata nel suo testo letterario che in forma sceneggiata, vivente cioè sulle tavole del palcoscenico. Anche se le due opere sono diverse, in quanto l'interpretazione del testo da parte degli attori inevitabilmente sovrappone un nuovo Amleto a quello intuito da Shakespeare e successivamente dai lettori, ciascuno dei quali crea necessariamente un « suo » Amleto, sia i lettori che gli attori, dinanzi all'opera letteraria, tentano di riprodurre in sé l'opera ponendosi nella posizione spirituale dell'autore, cercando cioè di rendersi interpreti del suo mondo ideale. Nel caso di un film l'autore è invece da ricercarsi esclusivamente in colui che ha dato vita, attraverso un diverso linguaggio, ad un'opera necessariamente nuova e che dell'antecedente letterario non serba che elementi narrativi del tutto esteriori: cosí Olivier di fronte alla tragedia shakesperiana ha ricreato il personaggio di Amleto con caratteri del tutto diversi consoni alla sua sensibilità (incipiente complesso edipico: bacio sulla bocca e feroce senso di gelosia per la madre; senso mistico: spada usata come croce contro il fantasma; carattere violento e sanguigno) e l'opera originaria ha costituito soltanto motivo di generica suggestione alla creazione di una nuova in cui intervengono, con peso decisivo, gli elementi del linguaggio. In questo senso ci sembra errato affermare che *Henry V* o *Hamlet* di Olivier siano traduzioni delle opere shakespeariane in quanto il regista è rimasto osse-

quiente « soprattutto nel dialogo e nella parola ». Pur intendendo il termine traduzione nella sua accezione crociana, cioè come una inevitabile variazione che, se bella, può costituire una nuova opera di arte, ci sembra evidente che la traduzione presuppone sempre una identità di linguaggio, inteso nella sua accezione piú generica, fra opera originaria e opera tradotta. A parte la considerazione che lo aspetto figurativo dell'opera non esiste in Shakespeare come oggettivazione sensibile, la stessa scelta degli elementi di linguaggio da parte di Olivier lo ha portato alla risoluzione di problemi estetici del tutto nuovi (basti pensare alla funzione di straordinaria importanza che assumono i movimenti di macchina) che riflettono unicamente il suo mondo poetico. Conseguenza logica di ciò, l'assoluta libertà dell'autore del film a ricreare, secondo le esigenze del suo mondo interiore, personaggi e situazioni dell'opera originaria, e l'erroneità di un processo critico che voglia procedere nella valutazione estetica, giudicando sulla maggiore o minore aderenza ai « modelli » originari. E non potrebbe esistere accusa piú fatua al *Don Chisciotte* di Pabst di quella di essere lontana come spirito dall'illustre opera di Cervantes, per avere inteso Pabst la essenza del protagonista e del suo dramma su un piano piú acutamente grottesco o per aver utilizzato come elemento essenziale del delirio del « puro folle » il canto di Scialiapin. E' proprio questa assoluta libertà dell'artista a fare del *Don Chisciotte* un'opera d'arte, laddove una voluta ossequienza di Pabst a personaggi e situazioni letterarie, avrebbe denotato soltanto l'assenza di un personale mondo poetico. La esattezza del giudizio estetico su un'opera filmica è quindi del tutto indipendente dalla conoscenza dei « precedenti » letterari e da paralleli o confronti con essi, paralleli e confronti che possono essere istituiti soltanto al fine di rilevare il diverso impiego espressivo dei mezzi di linguaggio da parte degli autori ad assumere di conseguenza un valore soltanto sotto un profilo storico. Nel senso che talvolta, per arricchire il giudizio estetico, può essere utile individuare come i due autori, attraverso diversi linguaggi, abbiano raggiunto una differente coerenza estetica nella creazione di personaggi e situazioni simili, non come essenza artistica, ma come pedine di un certo schema narrativo.

La lunga divagazione torna opportuna nei riguardi di questo *Un posto al sole* che il regista George Stevens ha « tratto » da *Una tragedia americana* di Dreiser: anche in tale caso dell'opera del narratore non è rimasto assolutamente nulla, né nella costruzione psicologica dei personaggi, né nella evocazione di una certa sorda atmosfera, né nella indagine umana e di costume. Il che, evidentemente, non avrebbe importanza se non costituisse la prova di quanto il ricchissimo mondo interiore di Dreiser sia lontano da quello elementare e contraddittorio di Stevens: da cui il diverso valore delle sue opere. Svanita nel film l'inumana aspra crudeltà e la lucida paurosa coerenza dell'opera di Dreiser (che avevano fatto esclamare al Michaud: « nessuna luce interiore anima questo vuoto spaventoso »), dispersi i significati polemici dell'opera, dissolta in conclusione quella sua disperata tragicità, densa di significati umani, che costituisce la grande parola della moderna letteratura americana, parola che con identica intensità raccoglierà soltanto Faulkner, resta nel film soltanto una indistinta atmosfera letteraria (intesa come fondamentale insincerità di personaggi e situazioni) in cui tutto è avvilito sul piano dichiaratamente commerciale di una vicenda sentimentale. Nel film non vi è piú nulla dei precedenti educativi di Clive, protagonista del romanzo, che sono la causa prima della frenetica impazienza, in lui adulto, dei suoi desideri « refoulés » e del suo « complesso di inferiorità », elementi base del suo frenetico arrivismo; non vi è piú nulla (se non nella felice apertura del film che lo presenta mentre con gli sguardi insegue una macchina lussuosa in attesa di montare sul camion malandato) della sua fanatica ansia di giungere al successo. D'altra parte le lusinghe e le seduzioni del ricco mondo del benessere e dell'eleganza appaiono troppo poveramente accennate (con quel-

la villa della giovane ricca appena intuita, con quelle feste anonime, quell'impagabile « jeunesse dorée » in pantaloni bianchi e quelle striminzite cronachette mondane) perché possano costituire autentica e credibile molla del conflitto interiore che dilania il personaggio. Occorre a Stevens la seduzione spettacolare del « grande amore » per giustificare narrativamente il personaggio centrale, il quale però, costruito inizialmente secondo uno schema e un'intenzione diversi, finisce con l'essere improbabile e freddo anche su questo piano: non piú patologicamente schiavo delle proprie ambizioni come il Clive di Dreiser, il George di Stevens giunge fino al delitto ideale per amore (e ne è una prova evidente il ritorno in sovrimpressione nella parte finale del film della immagine del bacio della giovane) ma per la giustificazione sul piano estetico del suo dramma, e quindi di tutto il film, manca la commossa descrizione della sua solitudine che lo porta ad attaccarsi ad Alice pur non amandola, e quel minimo di qualità personali e di elementi narrativi che giustifichino la passione di Angela per lui. La quale scade anch'essa dalla crudele sintesi dreiseriana di capricciosità e sensualità, dalla effimera condizione di una giovane ricca che vuol comperarsi un uomo che le piace come uno yacht o una villa per disfarsene quando ne sia stufa, secondo le leggi del suo mondo, alla condizione di eroina di un amore « breve e tormentato » secondo i piú ortodossi canoni romantici. E il personaggio, presentato con dettagli psicologici che suggeriscono un carattere ambizioso vacuamente mondano e superficiale (apparizione iniziale in casa dello zio di George), finisce con l'essere tutto un altro, con una romantica aureola di « amatrice per l'eternità » che non ha le necessarie premesse per essere esteticamente credibile: e ne è una riprova evidente quell'impagabile apparizione finale nel carcere in « completo da lutto » con morte nel cuore e frasi sulle labbra ossequienti alla piú ortodossa narrativa fumettistica. A riscattare la incoerenza e la fragilità del personaggio non è valsa nemmeno la inconsueta bravura di Elizabeth Taylor che, contrariamente al suo « partner », ha tentato, con una recitazione tra svagata e morbosa, densa di impeti sessuali trattenuti e di fanatica fissità, di conferire al personaggio una coerenza che non poteva avere. E mentre Stevens ha nei suoi confronti il merito di una sola « trovata » narrativa, quella dello svenimento improvviso e imprevisto che ben chiarisce il disperato orgoglio del personaggio (peraltro completamente contraddetto dal finale), la Taylor ha reso credibili battute come « quanto mi sei mancato, ci hai messo un'eternità! » (quando George si assenta per indossare il costume da bagno): e il merito non è poco. Viceversa Montgomery Clift non è riuscito a riscattare la fondamentale falsità del suo personaggio e si è supinamente adagiato in un monotono « cliché » di inerzia morale in cui ha stemperato tutta la problematica di George: dal conflitto fra l'amore e il dovere, all'ansia per le ricerche della polizia alla rivelazione improvvisa della colpa. Ed infatti il dramma di Angela finisce, contrariamente alle premesse, con l'essere piú intenso e definito di quello di George. Il dramma dei due protagonisti deve pertanto considerarsi del tutto mancato e per l'impostazione dei personaggi e per lo svolgimento dei loro rapporti: qualche generica suggestione ambientale come il motivo scenografico incombente delle ragazze in costume da bagno nella fabbrica che avrebbe potuto costituire felicissima occasione di materiale plastico nei confronti del personaggio di George non appare sufficientemente sfruttata e lo stesso autore ne sembra convinto al punto che ha tentato vivificare ad ogni costo il loro dramma attraverso l'uso dei mezzi del linguaggio: cosí alle inquadrature in piano lontano che presentano George all'inizio in ambienti estranei, accentuando con la profondità del campo la sensazione della *sua* solitudine, succedono quelle in piano ravvicinato che colgono lui e la giovane ricca strettamente allacciati, e l'incalzare vicino della macchina da presa, quel seguirli in movimento quasi lambendo i loro visi e le loro spalle, girando insistentemente loro attorno, ben suggerisce l'idea dell'attaccamento fisico che lega i due (e le morbide dissolvenze in controcampo, « anti-

grammaticali » perché in montaggio continuo, durante la festa da ballo sono la cosa migliore del film). Ma anche tale attaccamento, non giustifica a sufficienza l'idea del delitto che si fa strada nella mente di George (punteggiata dalla felice trovata sonora di un incombere ossessivo di colpi di tamburo), né il senso chiaro della colpa che alfine lo induce ad accettare la morte come una espiazione: e scomparsa la catarsi, il personaggio è avvilito su un piano da romanzo d'appendice. Ad aggravare ciò sono evidentemente anche la imperfetta descrizione, oltre che dei suoi precedenti educativi (e il senso del sermone durante la passeggiata resta del tutto oscuro), anche dei suoi rapporti con la madre che appare soltanto nella scena inconcludente di una telefonata, seguíta da una sovrimpressione di pessimo gusto sull'immagine di George e Angela che ballano; nonché la non sufficiente chiarificazione del complesso di inferiorità che lega George ad Alice, suggerito efficacemente soltanto dal doppio movimento di carrello durante la telefonata fra i due che ben rende il senso dell'unico destino che ormai li unisce. Il personaggio di Alice è comunque l'unico che, nella sua opaca cocciuta elementare coerenza, anche per merito dell'ottima interpretazione di Shelley Winters, abbia un carattere definito e preciso, anche se tale carattere si ispiri spesso ad un gusto un po' facile che tende ad accentuare la bruttezza e la ineleganza del personaggio. Comunque nella sequenza in cui George e Alice trovano l'ufficio matrimoniale chiuso, qualche effetto di desolata atmosfera è raggiunto (subito turbato dall'insopportabile accordo sonoro sull'inquadratura della porta chiusa). Ma lo equilibrio si rompe naturalmente quando Alice viene in conflitto con gli altri personaggi ed anche la celebre sequenza sul lago finisce col perdere ogni intensità drammatica : qualche generica suggestione figurativa è riscontrabile nell'atmosfera nebbiosa del lago che avvolge i due come una notte prematura, ma il conflitto interiore che dilania George è soltanto genericamente espresso e l'essenza del suo delitto morale, costituita piú che dalla volontà non attuata di uccidere Alice dal non salvarla come potrebbe quando l'imbarcazione casualmente si rovescia, appare del tutto esclusa dalla sequenza e soltanto pallidamente accennata durante il processo. Per quanto noi si sia tenacemente avversi a ogni illazione o giudizio riguardante film non fatti, non può non tornare alla mente la suggestività e la ricchezza dei suggerimenti che per tale sequenza aveva annotato Eisenstein in un progetto di « treatment »: ciò soprattutto nei riguardi degli elementi sonori, con l'incalzare frenetico del monologo interiore di George fino al momento del delitto e il grido aspro degli uccelli selvatici che rompe il silenzio immenso del lago dopo la catastrofe. Stevens invece, per puntualizzare lo stato d'animo di George, non fa che sfruttare nuovamente l'elemento sonoro costituito dal battito del tamburo, mentre con una dissolvenza in chiusa tronca sbrigativamente la sequenza al momento del rovesciamento della barca, prima cioè di raggiungere il punto culminante. Da qui il film decade sempre piú progressivamente: dalle sequenze della fuga nel bosco, punteggiata da un insopportabile sonoro « ad effetto », alla banalità « gialla » delle sequenze delle indagini della polizia, alla sequenza del processo che avrebbe dovuto costituire il culmine del clima drammatico del film, e che appare invece realizzata nel piú anonimo e convenzionale dei modi, se si eccettua l'unica trovata felice di materiale plastico nella corda della barca che impiglia i piedi di George anticipando la sua tragica sconfitta. Nella rinuncia da parte di George alle prove della sua materiale innocenza a causa della convinzione maturata in lui di una autentica colpevolezza morale, avrebbe dovuto infatti consistere il significato poetico del dramma umano del protagonista, ma nel film il processo non lo mette affatto di fronte a questo conflitto etico, ed egli è sconfitto solo dagli schiaccianti indizi a suo carico. L'illuminazione della sua colpa egli l'ha soltanto in carcere, durante la visita di Angela, nel piú gratuito e facile dei modi. Per non parlare della impagabile convenzionalità del dialogo con la madre, falso e distante, a cui fa degna corona la conclusione finale, di rara retoricità,

dei saluti e degli auguri che con voce angelica gli rivolgono come ultimo addio gli altri condannati.

Tali deficienze narrative e strutturali, Stevens ha tentato qua e là di riscattare con artifici di linguaggio che ha confuso, evidentemente in buona fede, con preziosità stilistiche: come quelle dissolvenze talmente lente da sembrare sovrimpressioni, che dovrebbero conferire al film una cadenza lenta e distesa e creano invece un insopportabile squilibrio narrativo, squilibrio accentuato, e dalla spesso deficiente composizione figurativa delle inquadrature con ingiustificati vuoti e dalla provvisorietà e inesattezza dei frequenti attacchi di montaggio per ingrandimento, e dalla sciattezza di molte angolazioni (basti pensare alla assurdità di quelle angolazioni contigue, che per di piú colgono i personaggi di schiena, durante il dialogo fra George e il padre di Angela).

Tale sostanziale mancanza di gusto in Stevens, oltre all'assenza di un preciso mondo poetico, è riscontrabile anche nella banalità di molte battute di dialogo e nell'uso frequente di un sonoro di facile « presa ».

E il film, che può ingannare superficialmente per il facile effetto di certi elementi spettacolari, deve considerarsi, ad un esame approfondito, del tutto mancato.

Nino Ghelli

Kind Hearts and Coronets (Sangue blu)

produzione: Eealing Studios 1948 - *produttore*: Michael Balcon - *distribuzione*: Dear Film - *regía*: Robert Hamer *e* John Dighton - *musica*: Ernest Irving - *attori*: Dennis Price, Valerie Hobson, Joan Greenwood, Alec Guinness.

L'ignoto studente che nell'anno duemila redigerà con diligenza di storico la sua tesi di laurea sul teatro o sul cinema del nostro tempo, si troverà senza dubbio imbarazzato nel classificare il successo di ilarità suscitato dalla dozzina di cadaveri di « Arsenic and old laces » di Keighley o di *Kind Hearts and Coronets* di Hamer. Gli stessi titoli delle due opere, da antiche dolci ballate, stabiliscono fra esse un collegamento ideale non privo di significazione soprattutto nei confronti dell'atteggiamento dei due autori nei confronti dei personaggi centrali delle due opere: le amabili vecchine che con il loro vino arsenicato incrementano la popolazione della loro cripta mortuaria e l'amabile lord che con i piú svariati mezzi rende fiorente l'industria funebre della circoscrizione in cui vive, sono infatti guardàti da Keighely e da Hamer con evidente simpatia e le loro criminose imprese, come dice uno dei personaggi di « Arsenic and old laces », come una cattivà abitudine; e i cadaveri che ordinatamente sfilano nelle due vicende sono soltanto amabili e salottieri pretesti per una comicità anticonvenzionale. L'imbarazzo di quell'ignoto nostro pronipote nascerà però probabilmente dal fatto che il significato delle due opere non può essere sbrigativamente archiviato nel clima della « farsa » (anche se un Capra in decadenza e di inventiva stanca abbia nella « traduzione » filmica di *Arsenic and ond laces* forzato i tempi e i caratteri dei personaggi sul piano della « pochade ») e pur senza investire problemi profondi, come quello della colpa affrontato dal *Monsieur Verdoux* di Chaplin, le due opere accennano a voler assumere una qualche interessante significazione umana sul piano della satira. *Kind Hearts and Coronets,* ad esempio, se ha l'apparente leggerezza e la svagata cadenza narrativa di un puro *"divertissement"* intellettuale, volutamente tenuto su un tono di snobistica leggerezza, rivela, ad un esame approfondito, ben piú serie intenzioni a chiarire le quali basterebbero i precedenti infantili del personaggio centrale con i quali Hamer ha inteso non tanto chiarirne in qualche modo la psicologia, ma porre in un certo senso una giustificazione ideale ai suoi crimini futuri. E forse accorgendosi di quanto tutto l'antefatto del film suoni falso e di come appaia retorico quel giuramento di vendetta formulato dal protagonista sulla tomba della madre, l'autore ha caricato ulte-

riormente la macchina delle sue giustificazioni morali: con l'insuccesso in amore del protagonista dovuto alla sua scadente posizione sociale e con l'umiliazione subita nella visita al castello da coloro che hanno usurpato il suo titolo. D'altra parte però il carattere e le azioni del protagonista, che ad un esame superficiale possono apparire una critica al mondo vuoto e snobistico degli aristocratici, in sostanza non rilevano alcuna denuncia verso un costume od una società che vien considerata come un ideale di raffinatezza e di « stile »: non a caso il protagonista è segnato sulla sua « evoluzione » dall' evidente simpatia dell' autore, con una sempre maggiore raffinatezza di abiti e di maniere, e non a caso la presentazione di esso ha come sigla l'inquadratura sul collo di rado trapunto della sua vestaglia. Ciò spiega anche perché l'autore non si sia preoccupato affatto di giustificare i crimini del protagonista sul piano di credibilità, ma li abbia risolti narrativamente come un « giuoco »: puri divertenti pretesti per una storia in cui manca in definitiva un atteggiamento critico dell'autore. La stessa « evoluzione » della figura centrale del personaggio appare troppo superficialmente enunciata; la sua graduale aumentata crudeltà troppo fugacemente accennata, e falsa e ingiustificata risulta l'esaltazione « eroica » con cui è visto durante il processo. Hamer oscilla costantemente nei suoi confronti fra una simpatia istintiva che non riesce a giustificare e un'incapacità di critica vietatagli appunto dalla simpatia. Ciò appare evidente anche dalla nessuna evidenza umana e consistenza narrativa degli altri personaggi, tutti visti in funzione del protagonista e per le sue esigenze limitate a nulla di piú che a caratterizzazioni di fondo, talune felici, come quelle di Sybilla o di molte delle vittime, altre sommarie e convenzionali come quelle della lady, dei genitori del protagonista e del marito di Sybilla.

Né maggiore consistenza assumono certi sommari spunti polemici che si affacciano nel film nei confronti della società dei costumi e della polizia inglesi: troppo superficialmente accennati per assumere una qualche valida fluida la narrazione, restano spesso fine a se stesse (come la gustosa battuta sulla difterite che ristabilisce l'equilibrio delle nascite; o come la confessione del protagonista a Sybilla dei propri delitti, divertente ma ingiustificata dallo sviluppo narrativo; o come l'accettazione della proposta di matrimonio alla lady, gustosa nella sua raffinatezza di schermaglia verbale ma troppo fredda e staccata; o come la battuta sulla caccia, povero spunto polemico contro la sensibilità degli inglesi); o al peso, in qualche tratto stucchevole, di ricerche formali individuabili nell'aspetto caricaturale e grottesco di taluni personaggi (il tenore spagnolo padre del protagonista, la figura convenzionale del prete) e soprattutto nei confronti dell'ambientazione in cui le finissime notazioni scenografiche e il gusto della ricostruzione ambientale divengono spesso elementi di esibizionismi stilistici fine a se stessi. (Le frequenti ricerche pittoriche, come nella inquadratura della lady al processo ispirata evidentemente a tele di gusto ottocentesco, i rapporti formali fra il quadro alla parete e la figura di Sybilla sul divano). La conseguenza evidente di tale intellettualistico freddo atteggiamento dell'autore di fronte ai personaggi e alla vicenda, è un distacco emotivo che si manifesta in cedimenti ritmici quando non piú lo sorregge una certa felicità fantastica: e il film denuncia infatti pause e battute di stanchezza evidenti, come nella sequenza della preparazione al secondo delitto con la visita alla chiesa, come nella sequenza del litigio del protagonista con il il marito di Sybilla e in quelle finali del processo in cui la storia si inturgidisce e perde la freschezza e la speditezza della parte centrale che è la migliore del film. In essa infatti è frequente la presenza di elementi che mostrano in Hamer una inventiva a volte addirittura geniale nei confronti della caratterizzazione dei personaggi e delle situazioni narrative: il quadro del parco che nasconde l'albero genealogico-camposanto è una trovata di materiale plastico di indubbia intelligenza, come i gustosissimi contrappunto ambientali e di costume che puntualizzano i vari crimini. I vestiti da turista, da fotografo, da

consistenza. Ed è proprio tale mancanza di una visione critica, presente invero ad esempio, e con qualche forza, in *Monsieur Verdoux*, che confina il valore di questo film in un buon gusto, denso di significative notazioni, ma lontano in definitiva dall'arte. Lo stesso piacevole « humour » profuso a piene mani nel film è piuttosto il risultato di una predeterminata scelta a freddo di taluni elementi e di una bel calcolata, ma gelida, ricerca di contrappunto e di collegamenti narrativi, piuttosto che il frutto di una prepotente ispirazione: da cui se nel film quasi continuamente sono presenti buon gusto e spirito, mai vi irrompe autentica poesia. Basti pensare al peso che ha nel film l'elemento letterario presente in preziose ricercatezze umoristiche del dialogo che, se rendono piacevole e sportivo, da scioperante che il protagonista indossa non sono soltanto diversivi narrativi, ma puntualizzano anche intelligentemente, con un tono satirico bonario e feroce ad un tempo, l'estrosità della sua immaginazione, la sua intelligenza e il suo gusto, giustificandolo indirettamente sul piano umano. E la « trovata » del fumo che sale da dietro al muro lontano (ricordi di *Mr Verdoux?*) precisando la riuscita del delitto e polarizzando l'attenzione del protagonista intento ad un nobile colloquio con la moglie della vittima; l'affogamento dei « colombi » sul canotto; la rapida successione delle inquadrature degli scioperanti, del pallone in decollaggio e del tiro con l'arco, mostrano in Hamer il possesso, sia pur non sempre coerente e continuo, di un autentico talento ad esprimersi con i mezzi del linguaggio filmico. Cosí in certe fulminee intuizioni umoristiche che collegano felicemente gli elementi visivi a quelli sonori come nell'inquadratura del protagonista bambino interrogato a scuola sul quinto comandamento, nella battuta preparatoria alla inquadratura dell'esplosione del generale, nella battuta, in funzione di monologo interiore, con cui il protagonista si propone di impedire che altri rubi il posto al capostipite nella tomba di famiglia, e soprattutto nel commento sonoro squisitamente funzionale di « Il mio tesoro intanto » di Mozart. Cosí pure occorre riconoscere che, a fianco dei punti in cui il film mostra pause irresolutezze e cedimenti ritmici, altri ne esistono in cui il montaggio assume una funzione espressiva: come nei ritmici ritorni delle inquadrature con le croci sull'albero genealogico o delle inquadrature dei funerali, o come nell'impiego del « flash back » la cui funzione non è soltanto quella di un espediente per acuire l'interesse narrativo, ma assume una precisa significazione nei confronti della vicenda e del personaggio: e non a caso il film si chiude sul carrello che porta in primo piano le memorie dimenticate sul tavolo della prigione, ultima beffa che l'autore ha voluto giocare al protagonista.

In conclusione, nonostante gli evidenti limiti dell'opera che renderebbero pericolosa una sua supervalutazione, il film si raccomanda soprattutto per i suoi pregi di carattere formale che, unitamente al sottile spirito ed alla caustica arguzia che vi sono profuse, indicano Hamer come un autore degno di viva attenzione nel panorama del contemporaneo cinema inglese.

Nino Ghelli

Roma ore 11

produzione: Transcontinental-Titanus, 1951 - *produttore*: Paul Graetz - *regía*: Giuseppe De Santis - *soggetto e sceneggiatura*: Cesare Zavattini, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Basilio Franchina, Renato Sonego - *fotografia*: Otello Martelli - *scenografia*: Léon Barsacq - *musica*: Mario Nascimbene - *attori*: Lea Padovani, Carla del Poggio, Lucia Bosè, Massimo Girotti, Maria Grazia Francia, Delia Scala, Raf Vallone, Paolo Stoppa, Paola Borboni, Armando Francioli, Checco Durante.

Quando un illustre teorico quale il Balazs ebbe ad affermare che in sostanza nel cinema l'arte non è la cosa piú importante, non tutti compresero la gravità del pericolo che correva il film come arte, e la piega quanto mai demagogica e pericolosa che avrebbe assunto una certa corrente estetica.

D'altra parte l'abbandono, o meglio il superamento, delle posizioni teoriche dell'idealismo, che vedeva l'arte tutta chiusa nell'interiorità dell'artista creatore, doveva fatalmente condurre, per amor di polemica, a equivoci di questo tipo: una volta cioè sentita l'esigenza di considerare l'opera d'arte nella sua concreta realtà, staccata dalla intuizione creatrice, quale punto di partenza di una indagine estetica che fosse alfine in grado di porre in contatto il mondo poetico dell'artista con la sensibilità del soggetto conoscente era inevitabile che tale esigenza fosse sfruttata in senso demagogico al fine di considerare l'arte come qualcosa che dovesse necessariamente avere rapporti, piú o meno appariscenti e piú o meno importanti, con la sociologia. Da tale posizione, purtroppo non sempre in buona fede, il considerare l'opera d'arte non piú come il concreto manifestarsi della intuizione lirica individuale, e unica e irrepetibile, del mondo dell'artista ma come qualcosa che debba porre, o ancor peggio risolvere, problemi sociali, come tali estranei a quell'intuizione; di qui l'errore di credere che una revisione dei principii critici nei riguardi del cinema, debba tenere presente anzitutto l'esigenza per il film di obbedire a certe esigenze sociali, per tale solo fatto necessariamente assurde nel campo dell' arte. Potrebbe stupire, come abbiamo altra volta illustrato, che tali equivoci grossolani non siano che pallidamente apparsi in altri campi della critica estetica, o se apparsi siano stati subito condannati a giusta irrisione, mentre nel campo della critica cinematografica prosperano e si moltiplicano, ma ciò non apparirà piú tanto strano quando si rifletta all'importanza del film come fatto sociale o alla molteplicità di interessi, di diversa natura, che vi gravitano intorno. Era infatti logico che la necessità di orientare la critica estetica su un contenutismo ad oltranza, fosse giudicata dagli interessati assai piú impellente nei riguardi del cinema nei confronti con altri linguaggi (non ebbe forse a dichiarare Lenin che fra tutte le arti il cinema era quella che presentava il maggior interesse?). Equivoci estetici degni del tempo dell'illuminismo, quali quello della possibile prevalenza del contenuto sulla forma nell'opera d'arte, germogliano con rinnovata vitalità, e l'esigenza di un contenuto inteso come tesi programmatica vien posta addirittura come condizione di validità estetica dell'opera. Cosí la povera arte dopo tanti secoli di lotta per una piena indipendenza, minaccia di nuovo di cadere sotto il piú pesante e il piú triste dei giochi. In questo senso dubitiamo della buona fede di chi ancora sostiene tali decrepite posizioni, le quali per essere accettabili richiederebbero in chi le professa almeno il coraggio di essere seguite fino alle estreme conseguenze per un minimo di coerenza: premesso cioè che il film abbia la necessità di tali esigenze programmatiche, la sua valutazione dovrebbe effettuarsi con metro diverso, estraneo all'indagine estetica, e orientato verso tutt'altri fini. Ciò condurrebbe anche ad una apprezzabile chiarificazione per gli spettatori di buona fede, disorientati dalla arbitrarietà e dalla stranezza di tanti giudizi che, sotto l'appellativo di estetici, di tutto si occupano fuorché d'arte: cosí, ad esempio, nessuno si stupirebbe piú di una valutazione positiva di *Umberto D.* di De Sica effettuata non da un critico d'arte, ma da un comitato in agitazione di pensionati e tutto sarebbe finalmente piú chiaro. Equivoci del genere, presentano anche il pericolo di farne riaffiorare altri, anche essi giudicati ormai superati, quale quello dell'autore del filma, poiché era inevitabile che un contenutismo ad oltranza, ripudiante il concetto di arte come forma che riassume ed annulla un contenuto, dovesse finire col considerare prevalente, o almeno equivalente, la posizione dello sceneggiatore nei confronti di quella del regista, unico vero autore del film; da cui l'assurdità di considerare il soggetto e la sceneggiatura come qualcosa che possano in se stessi assumere un valore autonomo, con il conseguente annullare ogni valore ai mezzi di espressione del linguaggio, unici elementi invece da prendere in esame per l'individuazione di quel mondo interiore dell'artista che è l'unico che interessi in sede estetica « per fissare la validità dell' atteggiamento dell' artista di fronte al mondo, i caratteri per cui esso risolve in se la storia e nella

storia è presente con una suo carattere, che è nel contempo rappresentazione e giudizio ». (Editoriale del n. 1 di *Bianco e Nero*, anno 1952 a firma G. S.). E proprio in questa convinzione non ci sembra strana la dimenticanza imputata all'On. Andreotti dalla rivista « Cinema » (di non aver cioè chiamato in causa Zavattini oltre a De Sica, unico autore, e quindi unico responsabile, di *Umberto D.*), ma piuttosto strana e inammissibile la « ricordanza » della stessa rivista. Tale lunga divagazione potrebbe apparire oziosa se non costituisse l'unica chiarificazione possibile all' entusiastico giudizio formulato da qualche parte nei confronti di *Roma ore 11* di De Santis, giudizio entusiastico al quale invero non possiamo trovare alcuna giustificazione sul piano estetico, se ci si ponga di fronte all'opera con animo sereno e sana mentalità critica. In verità, leggendo su una autorevole pubblicazione che le lodi tributate ad *Achtung banditi* di Lizzani dal Sig. Abele Saba assumono una particolare importanza per esser egli stato organizzatore delle brigate partigiane in Lombardia, ci ha colto il dubbio che la valutazione ideale di *Roma ore 11* dovrebbe essere effettuata da un esperto economico in fatto di disoccupazione laureato possibilmente anche in ingegneria edile; sforniti di tali requisiti e consci di tale limitazione oseremo comunque affermare che *Roma ore 11* segna decisamente un passo indietro rispetto alle prime opere del regista, passo indietro che coincide evidentemente con un accentuarsi dei suoi intendimenti polemici e della sua tematica programmatica. Quando apparve *Caccia tragica,* pur nei notevoli scompensi di gusto, nelle molte fratture narrative, nella convenzionalità di molti personaggi, nella insopportabile retorica finale, noi fummo lieti di individuare nel film la voce dell'autore che parlava ininterrottamente, anche nei suoi errori, con accento di piena sincerità. E i meriti del film, costituiti essenzialmente dal felice rapporto posto fra i personaggi e l'ambiente e il loro clima storico soprattutto nei riguardi del reduce, nonché da certe stupefacenti intuizioni nell'uso dei mezzi di linguaggio del regista debuttante, riuscivano ad imporsi ai suoi evidenti e gravi difetti proprio in dipendenza della sincerità di cui si è detto: certo quasi infantile gusto dell'avventura che si alternava in paurosi scompensi ad un intellettualismo alla Cocteau, certo ingenuo convenzionalismo dei personaggi, schematici e sommari, trovavano una parziale giustificazione nell'evidente partecipazione umana della personalità dell'autore che dominava tutto il film con una sicurezza, anche negli errori, addirittura sconcertante. Questa aderenza della personalità dell'autore ai suoi personaggi era presente anche in *Riso amaro*: anche se essi erano ormai scaduti sul piano del « fumetto »; nell'esagerata tipizzazione, nella scottante sensualità, e soprattutto nella felicità improvvisa di certe intuizioni espressive, De Santis appariva ben vivo e presente. Un primo tradimento al suo mondo era però chiaramente identificabile in quello sfondo ambientale delle risaie e nel conseguente coro umano delle mondine: elementi cosí evidentemente estranei all'animo dell'autore, e di conseguenza ai personaggi centrali e alla storia, da determinare una insanabile frattura che non poteva trovare scampo che nella sterile esercitazione formale (i campilunghi delle risaie con le donne dai larghi cappelli di paglia) o nella retorica piú vieta (il seppellimento del corpo della mondina sotto il tumulo di riso). In sostanza personaggi e situazioni proprie del clima di certo cinema francese o americano su una sfondo ambientale ed alternati ad episodi marginali tipici di un Dovgenko (e non mancava la sequenza dell'aborto nei campi con evidente richiamo a *La terra,* e l'attacco di montaggio per analogia fra lo irrompere delle acque nella piana allagata e la cascata di riso a rendere piú evidente l'accostamento). Con *Non c'è pace fra gli ulivi* l'involuzione di De Santis prende un avvío decisivo: qui i personaggi non trovano piú una giustificazione nemmeno soggettiva, e ridotti ad anonime pedine di uno schema convenzionale e stanco, hanno perso ogni residuo calore di umanità e ogni credibilità estetica. E dell'assenteismo totale dell'autore dai personaggi è una riprova evidente il polarizzarsi del suo interesse su fatti di ordine tecnico, quale

il panfocus, che peraltro nell'assenza di un preciso sentimento potetico, egli non riesce inevitabilmente ad elevare a dignità espressiva: affascinato dal nuovo giocattolo De Santis si sbizzarrisce nelle piú studiate composizioni formali che tradiscono un assoluto vuoto interiore.

Su tale piano di non partecipazione emotiva a noi sembra che De Santis sia rimasto sostanzialmente anche in *Roma ore 11*; qui il suo interesse si è spostato su fatti di ordine essenzialmente ambientale prendendo lo spunto da un noto fatto di cronaca, ma senza riuscire mai a trasferire tale cronaca sul piano della poesia conferendo ai personaggi e alla vicenda significato universali. Ancora una volta egli ha creduto che la polemica sociale potesse di per sé sola costituire motivo di validità estetica: grottesco equivoco, che il mondo dell'autore, risolvendo in sé la storia, non può mai porsi obiettivi tematici prefissati anche se il sentimento poetico può, talvolta, come è il caso di Eisenstein, trovare accenti di espressione di accesa polemica.

In *Roma ore 11* i personaggi e le situazioni narrative non son piú che pretesti per una polemica sottile e intermittente, che resta peraltro quasi costantemente sospesa a mezz'aria: e proprio il non concretarsi mai di questa polemica, il suo restare confinata in vaghe allusioni dialogiche o in occhiate allusive ingenue al punto da divenir spesso risibili, impedisce che il sentimento dell'autore si manifesti nella visione critica di una società e di un costume attraverso cui si illumini il suo personale mondo poetico. I molti personaggi che si agitano nell'opera rappresentano soltanto altrettanti spunti narrativi di film non realizzati: vaghi e imprecisi, privi di una definita personalità umana, e quindi di significato poetico, non sono che termini di problemi freddamente posti e lasciati insoluti o poveramente accennati, e alla loro caratterizzazione esteriore, necessariamente violenta e schematica secondo i gusti dell'autore, non si accompagna alcuna problematica interna. La ragazza di paese che giunge in città con il miraggio di un impiego e si riduce a far la cameriera; la cameriera, che, in opposizione, ritorna al proprio paese stanca di una vita di fatica; la prostituta che inutilmente tenta di evadere dalla tristezza della propria vita, e vi è fatalmente ricondotta; la madre e la figlia che unite cercano con disperazione un impiego che permetta loro di vivere; la donna traviata da un amore disgraziato che nella tragedia ritrova la propria famiglia; la ragazza che, in opposizione, abbandona la propria famiglia ricca per l'amore verso un'artista povero ed è paga della sua grama esistenza; la giovane che vuol aiutare con i guadagni dell'impiego il padre pensionato e trova l'amore a prima vista; la giovane del popolo tragica e involontaria responsabile del crollo: son tutti personaggi appena fugacemente accennati le cui vicende, fatta eccezione per l'ultima, si innestano in modo quanto mai faticoso a quella del tragico crollo. Anche il sentimento di solidarietà umana, non affiora che in termini estremamente retorici (l'uomo che lascia il denaro alla prostituta, la battuta pronunciata con mano sulla spalla e tono napoleonico della cameriera uscente a quella entrante, e cosí via), cosí come frutto di una programmatica presa di posizione ideologica risulta la convenzionalità e la retorica dei personaggi « borghesi »: quel fantomatico ragioniere presentato con accenti stranamente misteriosi ed equivoci, la sua segretaria dalle occhiate furtive, i parenti ricchi della giovane, impellicciati ed assenti, le guardie crudelissime verso la prostituta, il padrone di casa il cui egoismo è sintetizzato dalla perenne lobbia. Purtroppo non maggiore coerenza estetica si riscontra in altri personaggi ridotti a puri pretesti narrativi, come il pittore (interpretato da Raf Vallone con una inespressività apparsa a qualcuno giustificata forse dal merito di una somiglianza davvero singolare con Carlo Levi), o come il marito in perenne ricerca di lavoro, personaggio che avrebbe dovuto evidentemente nelle intenzioni costituire l'elemento di contrappunto del dramma di rimorso della giovane involontaria responsabile della tragedia, e che invece non è che un freddo pretesto per giustificare certi fatti della vicenda. E una riprova evidente della fondamentale insincerità o imprecisione dei per-

sonaggi è data dalla decadenza della recitazione di tutti gli interpreti, volti a strafare nel mondo peggiore (come soprattutto la Padovani o in minore misura la Scala e la Borboni) nel tentativo di conferire una qualche efficacia al personaggio loro affidato, oppure vittime supine di tale insincerità e imprecisione e ridotti a semplici manichini (il Girotti, la Del Poggio, la Varzi, la Bosè). Altre volte invece la convenzionalità dei personaggi è da imputarsi ad un evidente imporsi della personalità di uno degli sceneggiatori (Zavattini) a quella del regista: con la supina accettazione da parte di quest'ultimo di personaggi estranei al suo mondo interiore, e di conseguenza all'opera nel suo complesso, che non trovano d'altra parte una giustificazione, in quanto isolati ed avulsi dal mondo del loro creatore. Basti per tutti l'esempio del pensionato, cosí chiaramente zavattiniano e cosí assurdo ed estraneo al clima del film, o quello del marinaio, classica variazione del tipo di ingenuo innamorato caro all'autore letterario. Nei confronti del quale abbiamo sempre serbato la massima stima per la chiarezza e lucidità del suo mondo interiore fatto di arditi ed eleganti arabeschi metafisici (anche se, e speriamo nessuno ce ne vorrà per questo, non siamo riusciti a comprendere con la migliore buona volontà, l'importanza storico-estetica della diffusione attraverso la stampa della fotografia che lo presenta « soldato nel II genio RT a Firenze » e di altre consimili), ma che ha finito con il costituire, senza sua colpa, un pericolo non indifferente per gran parte dei registi che di lui si servono in sede di sceneggiatura. Cosí forte è il fascino dei suoi fantasiosi personaggi e delle sue fiabesche trovatine (o forse cosí debole è il temperamento di molti registi), che tali personaggi e trovatine incontriamo ad ogni passo, identici, frutto di una ricetta di consumata abilità, ma purtroppo quasi sempre in contrasto addirittura stridente con gli altri personaggi e con l'atmosfera del film. Ed è inevitabile che tali elementi presi in sé stessi, isolati e in un mondo non loro, finiscano con l'apparire sterili e futili pretesti intellettualistici, o peggio macchiette senza giustificazione: cosí, pur senza colpa di Zavattini ma degli autori che lo scelgono quale collaboratore, numerosi film sono infestati di figure di strani esaltati intenti a giocare con lo « yo-yo » o con « lingue di menelicche » o a scalare pertiche per mostrarsi innamorati, o di vecchietti intenti ad ascoltare estasiati il tic-tac dell'orologio quando naturalmente non parlano di pensioni. La presenza anche in *Roma ore* 11 di tali scompensi mostra con evidenza, se pur ve ne fosse bisogno, l'assenteismo dall'opera di De Santis che per la prima volta non domina piú da capo a fondo il film con il suo temperamento esuberante. E mentre lo sviluppo narrativo dei suoi film precedenti, pur con tutti i suoi errori, appariva sempre serrato e quasi violento, in *Roma ore* 11 esso procede asmatico, con continui pretesti e divagazioni, lasciando in definitiva irrisolute molte delle vicende impostate e risolvendo sbrigativamente altre. Il film non segue quindi una precisa curva emotiva, con il formarsi di un clima drammatico da cui nasca una conclusione inevitabile frutto di un'intima esigenza, ma procede a tentoni e a sbalzi, affidandosi all'estro del regista purtroppo questa volta meno fecondo che nelle prime opere. In qualche tratto ancora sono riconoscibili quelle qualità di intuizione cinematografica che tanto bene ci avevano fatto sperare in De Santis: come nelle inquadrature soggettive del ragioniere dall'interno dell'ascensore in cui il movimento ondeggiante di carrello assume addirittura una ideale funzione narrativa anticipatrice del prossimo crollo, realizzato con una prodigiosa abilità tecnica, presente del resto in tutto il film; o come nella bella sequenza del ritorno della giovane alla casa del pittore in cui De Santis, abbandonando le sue preoccupazioni polemiche, svela infine una calda partecipazione umana da cui nasce una singolare sobrietà stilistica e un tono di intimo commosso calore: qui il gusto figurativo, senza sterili compiacimenti, delle inquadrature, il ritmo secco del montaggio di una serie di inquadrature dei due personaggi in piano ravvicinato, che annullano idealmente lo spazio fisico che li divide, la nudità degli elementi scenografici, la suggestione del sonoro, costituito dal « jazz », danno vita

a un frammento veramente eccellente.

Rara occasione purtroppo, in tutto il resto urgendo troppo a De Santis la preoccupazione di una tematica da svolgere, peraltro quasi sempre confusa e imprecisa, e di un realismo che non divenendo mai interpretazione critica di una realtà efficacemente rappresentata, scade sul piano del naturalismo e della cronaca: basti pensare alla scadentissima sequenza dell'ospedale.

Ma qui il discorso diverrebbe davvero troppo esteso riconducendoci a mettere in discussione la stessa validità di questo troppo decantato realismo; e ci basti concludere che solo un'arte libera da preoccupazioni ideologiche o da intenzioni stilistiche programmatiche, può additare al nostro cinema l'unica via di uscita dalle pastoie di una formula.

Nino Ghelli

Le ragazze di Piazza di Spagna

produzione: Astoria, 1952 - *distribuzione*: D.C.N. - *regía*: Luciano Emmer - *soggetto*: Sergio Amidei - *sceneggiatura*: Sergio Amidei e Luciano Emmer - *fotografia*: Rodolfo Lombardi - *musica*: Carlo Innocenzi - *scenografia*: Carlo Garbuglia - *attori*: Cosetta Greco, Lucia Bosè, Eduardo De Filippo, Marcello Mastroianni, Ave Ninchi, Leda Gloria, A. M. Bugliari, Liliana Bonfatti, Giorgio Bassani, Renato Salvatori.

Luciano Emmer, populista domenicale, ha indubbiamente il dono di una grazia che incanta, di una simpatia cosí schietta che fa passar sopra ad ogni difetto di struttura e di problematica. Toglietelo dal contatto con la cultura (i suoi famosi documentari su Giotto e Goya mostrano una comprensione e un gusto della pittura tutto episodico ed esteriore) ed avrete in *Domenica d'agosto* l'abbandono alle gioie semplici e infinitesimali di un giorno di festa. C'è anche un grosso colpo al mattatoio deserto, ma alla fine tutto s'accomoda, non in virtú di un compromesso, ma della simpatia che su tutto spande comprensione e sorriso. I poveri di Emmer non hanno inquietudini né pensieri universali, stanno bene tra loro, si capiscono, litigano anche qualche volta, ma si vogliono bene. La sua polemica, tutta indiretta, è di una estrema discrezione, a volte sfiorerebbe il convenzionalismo, se non fosse riscattata da una felicità, anzi da una gioia espressiva che lascia passare con lo scappellotto i momenti piú fragili. In *Parigi è sempre Parigi* ve ne erano molti di codesti momenti; in *Le ragazze di Piazza di Spagna*, tre storie contrappuntate a lieto fine di tre modiste, dei loro amori, dei loro dissapori coi fidanzati, il tessuto è assai piú omogeneo e non manca qualche scena poetica, sia pure di una poesia in minore. E c'è un personaggio, quello del fidanzato piccolo borghese, difficilmente dimenticabile.

Se andassimo ad esaminare piú da vicino la qualità di codesto contrappunto tra una storia e l'altra, troveremmo che molti passaggi sono imperfettamente giustificati, che a volte il ritmo, anzi direi la metrica di queste canzonette che s'intersecano tra loro, è un po' difettosa; ma l'atmosfera generale che le tiene insieme è continua, la melodia graziosa, e, a parte l'inutilità di uno *speaker* in carne ed ossa, che usurpa il posto dello spettatore, tutto funziona nel migliore dei modi.

Giorgio Prosperi

Buongiorno elefante!

produzione: Rizzoli-De Sica, 1951, Italia - *distribuzione*: Dear Film - *regía*: Gianni Franciolini - *soggetto*: Cesare Zavattini - *attori*: Vittorio De Sica, Maria Mercader, Sabu, Nando Bruno.

Parlando di Vittorio De Sica, ad un certo punto, non sarebbe male cercare di rispondere a questo interrogativo spontaneo: perché, mentre come regista, nonostante le sue storie lineari, De Sica non riesce a essere popolare, lo è invece come attore? Dico sarebbe interessante, perché forse, da questa risposta, potrà nascere una esemplificazione convincente sul valore della personalità di De Sica, sulla sua

sincerità di attore e, mi si perdoni, sulla sua insincerità, spesso, di regista.

De Sica *attore* è un fatto veramente popolare che va oltre il gioco scoperto del vedettismo, la sua presenza in un film è un fatto concreto di assimilazione continua, gioco delle parti armonizzate, come a teatro.

De Sica, nelle vesti di attore, è nel pieno elemento, vive della sua aria natía, ritorna ad essere il capocomico, recita e fa recitare, commuove e convince. *Buon giorno elefante!* è un filmetto: si basa su un racconto di Mark Twain, riscritto da Zavattini e Suso Cecchi D'Amico con una nota di umorismo ed un pizzico di pessimo gusto; è un filmetto, ma dà il destro, appunto, per parlare di De Sica, attore eccellente e capocomico. E' un film messo su da Franciolini — regista senza stile con un mestiere smaliziato che passa indifferentemente dal romanzo in rosa al realismo piú sbrigativo — i cui momenti migliori vengono di volta in volta suggeriti dallo stesso De Sica, il quale, nel film, appare come un maestro dai sogni cortesi e dai chiari occhi suadenti.

Il film, in fondo, piace proprio perché diviene sincero tra le pieghe, quando De Sica cede a se stesso e si lascia andare appresso ai suoi sogni, lasciando da parte il freddo aritmetico mondo di Zavattini, mondo che poi altro non è che villaggio, sperduto dietro i fumismi di questo compagnone di Alatri. Allora, quelli che erano gli invalicabili ostacoli di un pessimismo nero, senza ragione, divengono i piú facili approdi per una serenità raggiungibile. Se vogliamo, in fondo, il povero maestro di questo film è l'altra copia del piú triste *Umberto D.*, ma la copia piú vera rispetto al De Sica, quella che lascia intravedere il sole in mezzo al grigiore invernale, quella che scopre, nelle macchie del muro, un ridente cavallo. E questo appunto è De Sica: un deamicisiano, un socialista romantico, un borghese felice, il piú borghese dei nostri registi, che mal si vede a giocare la parte del rivoluzionario. Ma De Sica non si vuole scoprire da solo e lascia quel poco di sé piú volentieri nella produzione di altri, in quei film nei quali agisce come attore soltanto. Nei film « minori », in quelli che egli infila cosí, tra un « capolavoro » e un altro, di quelli destinati al piú largo pubblico, per far quattrini. Ma piú che nei « capolavori », De Sica è proprio qui, in questi film dai mezzi toni e dal gioco scoperto, in questi film colorati di rosa, dove i padroni di casa, anche i piú duri, diventano alla fine simpatici, e dove l'uomo non rischia di restare un isolato in mezzo al mondo in cui vive. Bandita la solitudine, ritrovata la solidarietà, il protagonista di questo film non perde la fiducia in se stesso: anche deluso, continua a sperare e a vivere.

Questa è la realtà di De Sica, la sua realtà non travisata. De Sica ha come un pudore per certe emozioni umane, la sua spinta emotiva, quando è in azione come regista, si raffrena, si arresta.

E questa è la ragione di certa freddezza voluta, ad esempio, in *Miracolo a Milano*, freddezza che nel cinema si traduce spesso in un'impotenza a commuoverti, a prendere in te il posto del sentimento.

In *Buongiorno elefante*! sarà bene tralasciare tutto quel che appartiene alla favola, all'incerto umorismo di Zavattini, quell'assurdo avvicendarsi di avventure con l'elefante che non morde ma fa crollare il soffitto. Tutto ciò è freddato da un racconto un po' misero, come misere appunto sono le fiabe, quando a raccontarle al posto degli Anderson o dei Grimm, ci sia soltanto uno scrittore di « raccontini ». Ma l'inizio, la presentazione dello stanco maestro, la sua estrosa corsa al cane, la sua bonomia, la famiglia, l'accorata speranza per quell'aumento di stipendio che sarà, invece, sempre rinviato, tutto ciò è da conservare, come sono da conservare, appunto, i sorrisi e i sogni. E De Sica attore sà rendere questi sogni, sa ridare sorriso ad un volto spento, con la sua freschezza e ingenuità delle cose. Dietro la macchina De Sica, invece, quasi dimentica queste cose: non c'è più quell'uomo sentimentale che sa commuversi e sognare: il mondo diviene cattivo, la solitudine chiude tutti in un disperato egoismo, la gente dimentica la

solidarietà, il sorriso, senza ragione. Una bicicletta rubata e l'indifferenza del prossimo si chiudono dietro le spalle dell'operaio; un buongiorno male accolto e l'acido sorriso di Mobbi, costringono i « barboni » a fuggire dal mondo; una cattiveria insensata di tutti coloro che avvicina porta Umberto D. all'orlo del suicidio. E' questo il nostro mondo? Forse per chi ha il dolore nel cuore, la disperazione nell'anima; per chi ha perso il contatto con la gente, col suo prossimo. Ma non per De Sica che lo vediamo comprensivo e compreso, che sentiamo vicino alle sofferenze e alla bontà, che sappiamo generoso e aperto. Non per De Sica, per piú di vent'anni personaggio felice, *silhouette* ottimista da *Uomini che mascalzoni!*, borghese alla Camerini, felice di esistere e di risolvere il mondo per il suo meglio. Il maestro di *Buongiorno elefante!*, se vogliamo, non è che l'autista di quel lontano film, non piú ciclista impertinente che va appresso alle ragazze, non piú svagato giovanotto che dimentica i suoi doveri per una scampagnata sul lago; ma, pur invecchiato, sempre ottimista con quei suoi occhi sereni, fiduciosi, da buono. Per questo sentiamo di poter chiedere a De Sica di guardare alla realtà con i *suoi* occhi, di uscire nei *suoi* film, da quel nero e per lui impossibile mondo alla Kafka, come ha felicemente notato G. L. Rondi. Altri problemi morali aveva da risolvere il giovane scrittore tedesco, altre speranze deluse, altre impotenze, altri complessi da esprimere. Il mondo visibile delle cose non è che un riflesso dell'invisibile, dell'anima umana, delle proprie convinzioni ed esperienze. De Sica ha una concezione della vita piú vera; il suo ottimismo e il suo sorriso d'attore sono il riflesso di un suo mondo morale ben definito, di proprie positive esperienze. L'astratto geometrismo mentale e il freddo pessimismo, non si addicono a chi ha occhi per vedere e sognare.

Edoardo Bruno

Notiziario

Il "Comité international pour le cinéma et les arts figuratifs„ e la sua attività nell'anno 1951-1952.

La sede del Comitato è presso lo studio italiano di Storia dell'arte in Firenze, Palazzo Strozzi.

Gli scopi dell'organizzazione sono contenuti nel seguente programma, fissato secondo le decisioni del Congresso:

1) ottenere l'adesione dei critici e storici delle arti figurative che si interessano al film come arte e al film quale strumento di conoscenza delle arti figurative;

2) ottenere l'adesione dei critici cinematografici e in particolare degli scrittori di cinema che si occupano di film d'arte e di film sulle arti figurative;

3) ottenere l'adesione di registi, produttori, operatori, tecnici e realizzatori di film aventi per oggetto le arti figurative;

4) ottenere l'adesione di tutti gli Enti ed Associazioni di cultura che si interessino al problema del rapporto del film con le arti figurative; e ciò allo scopo di stabilire permanenti scambi di idee e di informazioni e realizzazioni utili e produttive fra tutti coloro che si interessano di questi problemi;

5) eseguire, promuovere ed agevolare studi ed inchieste relative al film sulle arti figurative;

6) costituire uno schedario internazionale di tutti coloro che si interessano positivamente al film sulle arti figurative;

7) costituire uno schedario internazionale dei films sulle arti figurative comprendente tutti gli elementi e le caratteristiche atte a dare una piena e precisa documentazione tecnica ed artistica sui film stessi;

8) costituire una Filmoteca, una Biblioteca ed una Fototeca filmografica, con particolare riguardo alla filmografia sulle arti figurative;

9) riunire ed organizzare ogni altra documentazione e scambio di dati e di informazioni che possa essere utilmente posta a disposizione di chiunque abbia interesse a conoscerla ed a consultarla;

10) indire periodici incontri, convegni e congressi, allo scopo di avvicinare critici d'arte, critici cinematografici e realizzatori di films sulle arti figurative e di trattare problemi di comune interesse;

11) eseguire direttamente od in cooperazione con altri enti, associazioni o persone, lavori sperimentali di carattere critico o cinematografico, sul film d'arte figurativa;

12) svolgere un'attiva opera di conoscenza e di apprezzamento del film sulle arti figurative, per mezzo di pubblicazioni, informazioni critiche e tecniche, proiezioni, esposizioni, conferenze, ecc. e specialmente con la pubblicazione di un Bollettino periodico di notizie e di critica sul film d'arte e sul film d'arte figurativa, che sarà inviato ai Signori aderenti al Comitato;

13) assumere qualsiasi altra iniziativa utile agli scopi suesposti.

Il « Comité international pour le cinéma et les arts figuratifs » è un organo permanente del CIDALC internazionale e come tale ha partecipato ai Congressi CIDALC di Parigi (1950 e 1951), che hanno approvato con unanime e profondo apprezzamento l'opera svolta dal « Comité » nella fase di organizzazione.

Organizzazione e funzionamento del Comitato.

Il « Comité international pour le cinéma et les arts figuratifs » è retto da uno Statuto provvisorio, debitamente registrato e legalizzato, Statuto che sarà presentato per l'approvazione definitiva al prossimo Congresso internazionale del « Comité ».

Attualmente il « Comité » è rappresentato e diretto da un Consiglio Direttivo composto dai seguenti membri:

prof. Otto Demus (Austria), arch. Paul Haesaerts ed Henri Storck (Belgio), Gomes Lourival Machado (Brasile), prof. André Blum, Gaston Diehl e prof. Pierre Francastel (Francia), dott. Carl Lamb e dott. Hans Cürlis (Germania), Herbert Reed (Gran Bretagna), ing. Guido Maria Gatti, prof. Emilio Lavagnino, prof. Roberto Longhi e prof. Carlo L. Ragghianti (Italia), prof. Willem Sandberg (Olanda), Thomas Munro ed Alvin Jerome Gordon (Stati Uniti America).

Il prof. Carlo L. Ragghianti, Ordinario di Storia dell'arte medievale e moderna nell'Università di Pisa e Direttore dello Studio italiano di Storia dell'arte, è Presidente provvisorio del Comitato, per designazione del Congresso CIDALC e manterrà l'incarico fino al prossimo Congresso. Gli uffici del Comitato sono diretti dal sig. Pasquale Rocchetti, Segretario generale. Il prof. Guido Biffoli è Segretario per la parte tecnica e il dott. Alfredo Righi è Segretario per l'organizzazione.

L'ufficio di Segreteria generale ha già costituito un indirizzario di oltre 5.000 schede, comprendenti i dati relativi a storici e critici d'arte, registi e cineasti, produttori di film, case di produzione e di distribuzone, Musei ed Istituti artistici e culturali, ecc.

E' in corso la compilazione di vari schedari analitici, da utilizzare per gli scambi, le informazioni, ecc.

Adesioni.

Le richieste di adesione al « Comité » hanno raccolto l'unanime consenso da parte delle piú note personalità internazionali nel campo della cinematografia, della cultura e della critica d'arte.

A tutt'oggi gli aderenti sono oltre 300, come da elenco in calce.

Repertorio generale internazionale del film sulle arti figurative.

Durante circa un anno e mezzo di lavoro sono stati raccolti e catalogati i dati tecnici, artistici, editoriali, relativi ad oltre 900 film documentari sulle arti figurative.

Il materiale, debitamente elaborato e ordinato, costituisce il primo Repertorio generale internazionale del film sulle arti figurative.

Il catalogo, di prossima pubblicazione, è redatto in lingua francese e risulta il piú ampio e completo di quanti apparsi finora: come tale appare destinato ad essere uno strumento fondamentale di informazione e di riferimento per tutti gli interessati al film sulle arti figurative.

Biblioteca e Fototeca.

Presso il « Comité » di Firenze è stata iniziata la raccolta di una biblioteca ed emeroteca cinematografica e di una fototeca, con riguardo speciale ai film sulle arti figurative. La raccolta è a disposizione degli interessati, per la consultazione.

Proiezione di documentari sulle arti figurative.

A cominciare dal mese di marzo 1952, saranno effettuate, d'accordo con il Cine-Club fiorentino, proiezioni dei piú significativi documentari sulle arti figurative, alle quali saranno invitati ad assistere, oltre a studiosi e critici d'arte, anche Enti ed Associazioni di cultura, che ne hanno già fatto richiesta.

Le proiezioni saranno precedute da presentazioni critiche.

Sono previste quattro serate dedicate al film sulle arti in Italia, Francia, Stati Uniti, Germania, Belgio, ecc.

Realizzazione di film sulle arti figurative.

E' stato formulato, con l'aiuto di tecnici specializzati nei diversi rami, un concreto programma di film documentari sulle arti figurative, da realizzare in pellicole da 16 e 35 mm.

Taluni di tali documentari sono già in corso di realizzazione e il Comitato si riserva di presentarli ai Soci ed al pubblico specializzato.

Relazioni e scambi.

In conformità a quanto stabilito nel proprio Statuto, il « Comité » di Firenze si mantiene in cordiale e continuo contatto con tutti coloro, Enti e persone, che sono interessati ai problemi del film sulle arti figurative e particolarmente con numerosi Istituti, Enti ed Associazioni internazionali. L'attività del Comitato in questo settore è particolarmente apprezzata.

Congressi.

Una riunione del Consiglio Provvisorio di direzione, alla quale hanno partecipato anche il dott. Scicluna Sorge, della Direzione Generale dello Spettacolo ed il dott. Antonio Petrucci, Direttore della Biennale cinematografica, ha avuto luogo a Venezia dall'8 all'11 agosto 1951.

In essa è stato elaborato un programma concreto di lavoro, in seguito al quale, per particolare interessamento della Direzione Generale per lo Spettacolo, il Comitato ha ricevuto un cospicuo contributo finanziario dalla Commissione Consultiva per il Cinema.

Per il giugno 1952 è previsto il I Congresso internazionale del « *Comité international pour le Cinéma et les arts figuratifs* », che avrà luogo a Firenze, unitamente ad una « Settimana del film sull'arte ».

Vita del C. S. C.

Pubblichiamo qui i tre soggetti vincitori della prima tornata del Concorso Permanente per soggetti cinematografici indetto dal Centro Sperimentale di Cinematografia.

Sono stati scelti tra 640 lavori concorrenti da una commissione composta da: Alessandro Blasetti, Roberto Rossellini, Arturo Lanocita, Renato May, Pasquale Ojetti e Pietro Regnoli, con un giudizio finale dato all'unanimità.

Il fine del concorso — com'è stato rappresentato in diverse occasioni da Alessandro Blasetti — è quello di rilevare soprattutto tra i giovani non degli scrittori che scrivano anche *per il cinema ma degli scrittori* per *il cinema.*

I soggetti premiati — dovuti per l'appunto a giovani che con il cinema hanno già seria dimestichezza — scoprono a nostro avviso, pur con le loro incompletezze e riecheggiamenti, questa vocazione.

Ci auguriamo che il ripetersi del concorso — che ha carattere permanente — porti, attraverso una naturale e graduale selezione, a fissare tra qualche tempo nel clima della produzione cinematografica italiana quei due o tre autori nuovi che potranno dare ad essa quella freschezza e originalità di contributi, di cui il campo delle idee per il film comincia a difettare.

L'incontro

C'è una panchina in un giardinetto pubblico, e c'è seduto un uomo.

Si chiama Mario e non ha lavoro, è disperato. Ripensa al passato e si dà dello stupido. Ha studiato tanto per una cosa che non gli servirà mai. Laurea in lettere, e poi quattr'anni di specializzazione per sapere l'afgano. Ed ora? che se ne fa di sapere l'afgano? Non trova nemmeno da fare il manovale, non ha da mangiare per oggi, e nessuna speranza per il futuro.

La sua vita è fallita in partenza.

La panchina rimane vuota, l'ombra di Mario che si allontana lentamente è ancora in campo sulla ghiaia del vialetto davanti ad essa quando due uomini che chiaccherano le si avvicinano, ed uno dei due ci appoggia un piede per allacciarsi una scarpa. E' l'ingegnere Vabelli che dirigerà una spedizione di tecnici italiani in Afganistan per una fabbrica di tessuti. Si rammarica con l'amico di non aver trovato nessuno, in tante ricerche, che gli possa far da interprete. « Ci dovremo accontentare di un interprete inglese che troveremo là... ». Poco piú di un minuto: se Mario rimaneva ancora seduto, udiva le parole dell'ingegnere Vabelli, e la sua vita poteva finalmente prendere la sua strada. Ma l'incontro non è avvenuto, ed i tre uomini si allontanano definitivamente.

Questo episodio è il tema per un film sugli « incontri », sugli « incontri » che non si fanno.

L'incontro se avviene può renderci felici, famosi, soddisfatti, utili. Se non avviene può essere rovinata la nostra vita, inutilizzati studi, disposizioni, tendenze.

Riflettiamo un istante sugli « incontri » che incidentalmente abbiamo fatto nella nostra vita, e quanta influenza hanno avuto su di essa, quale importanza. Un'amicizia che in un momento difficile ci ha salvato... la conoscenza casuale con la donna che è divenuta nostra moglie... l'incontro che ci ha aperto la strada per un lavoro. Ora abbiamo paura a pensare a tutti quelli che *non* abbiamo fatto, alle occasioni che abbiamo sfiorato e poi perduto.

Quante volte il telefono di casa avrà squillato per darci una importante notizia dopo non piú di cinque minuti da che noi eravamo usciti di casa, quanta gente avrà suonato alla porta o ci avrà cercato in ufficio per proporci un interessante affare, e noi eravamo andati a prendere un caffé (quella signora che da due anni cercavamo di convincere a venirci a trovare, saliva in ascensore verso

casa nostra proprio mentre noi scendevamo le scale per portare Snuppy a far pipí al solito angolo.).

Preparazione, studio, lavoro, se non facciamo l'incontro che il destino (o il caso, chiamatelo come volete) ci avrebbe preparato per quel momento, ci serviranno pochissimo.

Nemmeno cinquant'anni di vita onesta servono ad un gran che se non ci fosse « l'incontro » . . . Hanno ucciso una donna nell'appartamento accanto a quello di Gioacchino. Gioacchino Résia, un signore scapolo che lavora da venti anni alle assicurazioni. Gioacchino aveva per questa donna una cara amicizia e da tanti anni, da quanto sta lí di casa, quasi tutte le sere andava a trovarla per fare due chiacchere. Nulla di straordinario, ma ora l'hanno uccisa (dei rapinatori, che hanno rubato l'argenteria e gioielli) e nella mente del giovane commissario di P. S., Gioacchino Résia è diventato « l'amante », « lo sfruttatore », « il bruto » . . . I sospetti sono dunque su di lui, cominciano gli interrogatori. Bene, una vita onesta non sarebbe servita a nulla se per combinazione quella sera del delitto Gioacchino Résia che andava tutto solo al cinema, non fosse stato visto dal postino dei telegrammi. Un incontro fortuito, un alibi, la salvezza.

Guardate Fabio Bennetti, era un oscuro reporter di un'agenzia fotografico-giornalistica. Domenica sera, era tardi, pioveva, contrariamente alle sue abitudini ha preso un taxi. A Piazza del Popolo un signore gesticolando lo ha fermato scongiurandolo di accompagnarlo, una cosa terribile, doveva correre, non ci sono taxi.

Fu cosí che Fabio Bennetti trovandosi a fianco del direttore del manicomio provinciale mentre i suoi « pazienti » avevano scatenato la rivolta nella clinica, fece il famoso servizio « la rivoluzione dei matti » con meravigliose fotografie (immaginate, tre ore a fotografare i pazzi che fanno la rivoluzione, il loro capo su un albero a chiamar la luna in aiuto, e tutto su questo tono) che fece di lui, dopo lo strepitoso successo del servizio, uno dei piú disputati reporter d'Italia.

Anche per l'attore Michele Mottei ci vorrebbe un « incontro ». Non lavora da due anni ed ha, oltre ad un onesto talento, moglie e tre figli. C'è proprio ora un regista che cerca il protagonista per un suo film, e lui andrebbe bene, ma non si conoscono ed è assai improbabile che s'incontrino . . No, un momento, guardate, nella giornata di oggi, sembra impossibile, ad un certo punto (alle 11 e 47) transiteranno ambedue per Piazza Fiume, e tutti e due sul marciapiede davanti a Piperno . . . Infatti eccoli, speriamo che il regista non sia distratto . . . non lo è, no, anzi guarda attentamente i volti della gente che incontra. Cosí come vanno le cose non potrà non notare Michele . . . transiteranno venti centimetri l'uno dall'altro . . .

E ci passano, infatti, ma purtroppo uno a destra e l'altro a sinistra del tendone che penzola davanti alle vetrine. . .

E pensare che c'è gente che maledice gli incontri che fa. Non c'è bisogno d'andar lontano: sopra al tendone, di cui si diceva ora, si aprono le finestre della casa del ragioner Paolo Piaz. Lo vedete? Sta sostenendo un incontro di lotta libera con la moglie Angelina . . . « ma perché, ma com'è che m'è capitato di incontrare 'sta pazza, 'sta megera, 'sta strega . . . ».

Si ricorda benissimo, un giorno di luglio, sette anni fa. Lui non ci voleva andare ai Castelli quel giorno, aveva un terribile mal di testa. Invece finí che ci andò, conobbe Angelina, il caldo, il vino . . . e ci si innamorò. Ed ecco qua, ora sta ricevendo i vasi in testa e chissà col tempo cosa ancora gli capiterà di peggio.

Il rovescio della medaglia? Al piano di sopra abita il tenente colonnello di cavalleria Costantino Berra. Vive solo da quando è andato — ancor giovane — in pensione per la rottura di una gamba. Raccoglie i francobolli, legge i libri gialli, fa i solitari di Napoleone.

Accanto a lui abita la professoressa di Storia dell'Arte Giovanna Bianchi. Anche lei è sola, un po' meno del colonnello perché ha un gatto siamese e due ore settimanali di lezione al collegio Assunzione, ma non basta certo questo a riempire una vita.

Ebbene Costantino Berra e Giovanna Bianchi dormono, mangiano, sentono la radio, si muovono da una stanza all'altra, all'unisono; se vedessimo i due appartamenti dall'alto, ci sembrerebbe che non siano soli Costantino Berra e Giovanna Bianchi. Da anni ed anni vivono la stessa vita; la vivono uno accanto all'altra. Ma fra di loro — noi guardando i due appartamenti dall'alto quasi non ce ne accorgiamo — c'è un sottile muro, sottile ma sufficiente a far sí che praticamente sia come se vivessero in due pianeti diversi. E cosí uno esce dalla scala B e prende il tram n. 37, l'altra dalla scala C e prende l'autobus 95 . . Mai si sono incontrati, non c'è speranza che ciò avvenga.

Eppure alla sera quando vanno a letto sembra impossibile che non si possano dare la buonanotte. Uno al di qua ed una al di là del muro paiono guardarsi negli occhi e raccontarsi tante cose.

Il piú terribile esperimento che possiamo fare è quello di far sí che due persone che si dovrebbero incontrare — ma non si incontreranno — si incontrino.

Andrea ed Anna sono appesi ambedue ai mancorrenti di una circolare nera, stretti dalla gente, e si guardano. L'uno dell'altra hanno una sensazione di simpatia, vaga, indeterminata.

Se uno scossone piú brusco della circolare facesse sí che Andrea pestasse i piedi ad Anna, si potrebbe frantumare quella cortina che li separa: perché Andrea non finirebbe piú di scusarsi, Anna dopo qualche lamento direbbe « per carità; non si preoccupi » — e se tutto andasse bene ad una seconda curva sarebbero i piedi di Andrea ad essere pestati da quelli di Anna . . . allora potrebbero ridendo avvicinarsi un po' piú, Anna chiedere ad Andrea dove si scende per andare a via Tirso ed Andrea indicarglielo nella maniera piú semplice, scendendo ed accompagnandovela.

Dopo di che si presenterebbero . . . e si rivedrebbero.

Andrea (coreografo di balletti dell'opera, e di grandi riviste) sta subendo nel suo spirito uno strano sviluppo psicologico, senza saperlo. Vive ormai da dieci anni fra belle giovani ragazze che ha facilmente, quando gli piacciono o quando per un po' crede veramente di amare, e che poi lascia per un'altra piú bella, o per una piú bionda o per una piú alta. Ed ha sinora scambiato questa « facilità » con la felicità.

Ma ora ha raggiunto uno stato di saturazione, incosciamente. E' come un ammalato che curato con milioni di unità di penicillina, se poco tempo dopo ha bisogno ancora di questa cura, il farmaco che prima era stato miracoloso, ora quasi non ha piú effetto.

Per Anna la cosa è analoga. Dai diciotto ai ventitrè anni, feste, balli, coktails, flirt, amori profondi finiti rapidamente, amori superficiali finiti dolorosamente. Oggi è ancora felice di questa vita, ma anche in lei sta per scoppiare la crisi.

Andrea ed Anna, cosí, starebbero per fare la fine di Costantino Berra e Giovanna Bianchi. Ma l'« incontro » salva tutto.

Andrea ed Anna trovano all'improvviso che uno accanto all'altro stanno meravigliosamente.

E si sposano.

Come si dice nelle favole, vivranno tanti anni felici e contenti . . . e questo nucleo di felicità è stato creato da un casualissimo incontro; rabbrividiscono al pensare cosa sarebbe stato di loro se una sola delle mille circostanze che li ha portati sulla circolare non ci fosse stata . . . Anna ride, impaurita, quando pensa a questo, e bacia Andrea e lo abbraccia e lo stringe per paura che si dissolva.

Ma è cosí . . . Sulla circolare Andrea ed Anna si sono guardati, hanno sentito forse qualcosa dentro di sé, un'eco che veniva dal futuro, un'onda di simpatia l'uno verso l'altro. Ma non c'è un pestone di Andrea sui piedi di Anna, non c'è un pestone di Anna sui piedi Andrea. E lei a Piazza Quadrata, scende. Andrea con la coda dell'occhio la vede chiedere qualcosa ad un passante, poi la circolare si muove.

Anna va sola a via Tirso, ed Andrea già la dimentica osservando i « sorrisi Durban's » che scattano tirando le maniglie dei mancorrenti.

L'esperimento è finito, ed è stato terribile.

Dopo averlo visto cercheremo in fondo agli occhi di tutta la gente che incontriamo, in tram, per strada, nella vita.

Non si può far nulla contro il caso che ci prepara gli incontri, nulla se non cercare di favorirli.

E questo faremo dopo aver visto le storie di Anna e di Andrea, di Mario e dell'ingegner Vabelli, e le altre.

Lo faremo cercando di abolire quella specie di campana fatta di egoismo e di presunzione entro cui ci chiudiamo nel nostro cammino per il mondo. Quella è una campana che invece di salvarci, come crediamo, ci frega. Ci fa come quei tipi che si affacciano al finestrino del mancorrente a cui sta appeso Andrea, che scattano uno dopo l'altro, sorridenti sí, ma soli.

Folco Quilici

Dall'oggi al domani

Storia di un tale che, suo malgrado, ordinò una inchiesta privata su se stesso.

In una cittadina di provincia. Davanti ad una costruzione bassa, sita all'angolo di due vie, un distinto signore sta curando la sistemazione di alcuni grossi caratteri in legno lucido che alcuni operai stanno compiendo sul frontone dell'ingresso principale. La vecchia scritta a muro, ormai consunta dagli anni, non s'addice piú alle nuove esigenze della ditta « Graziano e Uberti — Saponi e affini » è il sig. Graziano in persona che dirige e sorveglia la sostituzione. Quasi cinquantenne, grassotto, dall'apparenza rispettabile e insignificante anche in forza di una assai prossima calvizie, sposato senza figli, il sig. Graziano abita con la moglie la graziosa palazzina confinante con la fabbrica, della quale da otto anni è l'unico titolare. Quante cose da allora sono cambiate. A poco a poco la produzione è migliorata e di conseguenza anche le vendite si sono moltiplicate sotto la sua alacre e cocciuta direzione. Come se non bastasse, quel giorno è giunto un commerciante dalla grande città vicina, per trattare l'acquisto di un forte stock di saponi e brillantina, un quantitativo rimarchevole per soddisfare la fornitura a grossi spacci aziendali. Tutto va per il meglio dunque. Anche il prezzo, punto di solito assai controverso, viene raggiunto in comune accordo senza troppe discussioni e con reciproca soddisfazione. Questi sono colpi, dice fra sé e sé il padrone della fabbrica, al quale, abituato com'è a contrattare per ore ed ore con piccoli negozianti di provincia, non par vero di aver concluso un cosí buon affare. Senonché il suo sguardo, che scorre distrattamente un giornale, si sofferma su un titolo della cronaca cittadina che parla di assegni a vuoto emessi da un lestofante. Un dubbio comincia ad affiorare in lui, prontamente fugato da un'idea luminosa: sarà meglio, prima di consegnare la merce, affidare un'indagine ad un ufficio di polizia privata per conoscere meglio il commerciante cittadino. Lo farà l'indomani stesso, approfittando di altri affari che lo richiamano nella grande città.

Passano alcuni giorni. Il sig. Graziano, attende con una certa ansia il responso dell'indagine, naturalmente sperando nella solvibilità del suo uomo. Troppo gli preme quell'importante ordinazione. Che gli giunge invece? State a sentire. Dentro una busta, giungono sí le cartelle informative dell'agenzia privata di informazioni, ma con suo stupore indescrivibile, la persona su cui si sono esperite le indagini è lui stesso. A provocare lo scambio di persona è valso un banalissimo errore nella compilazione del modulo nella quale il nome del committente era stato scambiato con quello della persona sulla quale si dovevano attingere le informazioni, cosicché egli stesso era divenuto oggetto dell'investigazione; le cartelle sono andate di conseguenza al grosso commerciante cittadino il quale con tono agrodolce, avendo subdorato l'accaduto, si è fatto premura di trasmetterle all'interessato . . . Un bel guaio davvero! Occorrerebbe chiarire tutto ma oramai il cliente ha certamente capito ogni cosa e si è mentalmente offeso,

cosicché l'affare andrà in fumo. Il sig. Graziano è costernato. Altro che grosso affare. Guarda con rammarico il bozzetto che un pittore — senza alcun impegno — gli ha preparato per un'eventuale pubblicità del suo sapone, poi i suoi occhi si posano sulla cartella informativa. Non c'è molto in verità per la somma che lui ha pagato. « Il sig. Graziano di ecc., ecc., in seguito ad indagini da noi esperite, risulta essere un uomo solvibile fino alla cifra tot — risulta essere un uomo proprietario di immobili e passa per una persona onesta e normale, nonostante alcune dicerie della gente ». Il fabbricante di sapone dà un gran balzo. Dicerie della gente? Quali dicerie se col suo lavoro ha potuto migliorare la fabbrica, darle praticamente un nome, se conduce in famiglia un tenore di vita, se non esemplare, pur sempre ineccepibile? Gli operai li ha sempre trattati come si deve, anzi ha sempre evitato il licenziamento di qualcuno nei periodi di magra. I parenti? Chi può lamentarsi, se nella sua fabbrica è impiegato con mansioni di capo magazziniere suo fratello maggiore Armando, prima quasi sempre disoccupato. Riguardo ad altre persone, chi può dir male: avanti scagli la prima pietra! Non ha lui sempre fatto tutto quanto gli era possibile? Gli oboli alle persone meno abbienti, le offerte alla parrocchia, nonostante non abbia bambini ha però collaborato (per primo a mo' di esempio) con una cifra non indifferente alla costruzione di un'ala dell'asilo. E allora quali sono queste dicerie, queste chiacchiere e da chi provengono? Ah perdio, dovrà pur andare in fondo a questa faccenda delle chiacchiere, ora che gli hanno messo la pulce nell'orecchio. L'inchiesta su di lui è cominciata suo malgrado? Ebbene ora lui stesso l'accetterà, anzi la alimenterà, chiedendo informazioni di prima categoria con dettagli particolareggiatissimi. Il sig. Graziano va quindi all'agenzia e, ormai deciso di andare in fondo alla faccenda, a nome del cliente erroneamente tirato in ballo, fa proseguire le indagini sul suo conto e fa inviare a se stesso i resoconti dando un altro indirizzo.

Nonostante il grosso affare andato a monte, la vita nella fabbrica dovrebbe procedere normalmente, eppure qualcosa è cambiato. Il sig. Graziano, pur non trascurando il suo lavoro è però distratto e sempre assorto in mille pensieri. Chi saranno mai quelle persone che sparlano di lui? Bisogna stare piú guardinghi. Sono passati altri giorni — poco piú di una settimana — un pomeriggio il sig. Graziano riesce ad avere la busta dell'agenzia. Oh, finalmente si scopriranno le tombe. Quel pomeriggio, tanto è grande il suo desiderio di conoscere l'informazione, che spedisce a casa tutti gli operai mezz'ora prima dell'orario normale, cosí, al solo scopo di stare tranquillo e solo (in casa sua come lo potrebbe essere, se la moglie è sempre in compagnia di insopportabili amiche?). Cosí il sig. Graziano si trova solo nel piccolo sgabuzzino del magazzino che una volta serviva da unico ufficio. C'è ancora la vetrata col piccolo sportellino e molte scartoffie. Sfascia in fretta la busta e i suoi occhi si buttano precipitosamente alla lettura. Le cartelle questa volta sono piene di dettagli. Il poveraccio prende fiato, è rosso quasi sconvolto in viso. Ritorna a leggere dapprincipio quasi non credesse alle notizie; poi si alza in piedi di scatto. E' proprio cosí chi sparla di lui è proprio il fratello maggiore, il quale lo ritiene un fortunato, un privilegiato: Graziano infatti, finite le elementari ha fatto anche le scuole secondarie, non trascurabili in provincia — lui invece (è sempre il fratello che parla attraverso l'inchiesta) è andato subito a sgobbare, si è sposato giovane ed ha affrontato la vita, lavora molto e non si può dire che sia ben retribuito, piú volte ha pensato di andarsene e solo il pensiero di essere insostituibile lo ha trattenuto — lui sí che è buono, altruista, onesto, non come Graziano, il quale senza figli si tiene egoisticamente le sei stanze della palazzina, anziché offrire un appartamentino a lui, che con quattro marmocchi abita in due piccole camere dall'altra parte della città. Altre informazioni. Un vecchio operaio ancora in attività presso la fabbrica di sapone, sostiene che il sig. Graziano altri non è se che un arrivista — lui se lo ricorda bene, quando come semplice rappresentante girava prima a piedi, poi con una piccola motocicletta scassata tutti i dintorni per piazzare il sapone . . . Il vecchio padrone, quello sí era buono — non giocava forse anche alle carte con i suoi operai? Il sig. Graziano invece non ha indugiato a sposare la figlia (bruttina)

del padrone per installarsi nella fabbrica. Povero vecchio padrone, dopo il matrimonio della figlia si era ritirato in campagna e dopo pochi mesi era morto — certo di crepacuore . . . Molte altre persone del vicinato, convalidavano il punto di vista del vecchio operaio. Un altro operaio, si atteggia a vittima perché venne licenziato per una fesseria; però non ha dimenticato il sopruso e il giorno della giustizia terrena verrà . . . Allora si faranno i conti.

Il povero Graziano cade dalle nuvole. Ma guarda la faccia tosta del fratello maggiore: pezzo di buono a niente, rimpiange il mancato studio, proprio lui che a stento riuscí a finire le elementari, se pur le ha finite! Lui che a diciotto anni, per un colpo di testa sposò una ragazza di dubbia onestà. Oh, se fossero ancora vivi i genitori, loro sí che potrebbero testimoniare! In quanto all'alloggio, non gli vanno i marmocchi per la casa, però vuol bene ai suoi nipotini e sovente fa loro dei regali. Riguardo alla faccenda del matrimonio, le cose sono tutt'altre: la ragazza bruttina, la figlia del vecchio padrone, si era innamorata di lui e il padre, il vecchio compianto padrone non vedeva l'ora di sistemare la figlia con un bravo giovane per finire in campagna a riposare. Lui era il bravo giovane. Peccato che non vennero bambini. E l'operaio licenziato? Oh quella è buona. Licenziato per una fesseria . . . Corbezzoli! Fesseria, ogni sera usciva dalla fabbrica con alcuni pezzi di sapone (e della migliore qualità) in tasca. Dovrebbe ringraziarlo per non essere stato denunciato. Il sig. Graziano si asciuga il sudore e subito chiede all'agenzia altre notizie. Ne vuole ancora altre, piú precise, non baderà a spese. Se non basta l'informazione di prima categoria gli facciano un trattamento speciale. E lui ignaro che viveva senza conoscere queste verità! Ora sí che comincierà la battaglia. Intanto l'indomani sera gli operai recupereranno la mezz'ora perduta . . .

Passano altri giorni, stessa sete di sapere, e nuove informazioni. Il posto di lettura è sempre il vecchio sgabuzzino del magazzino. Ah cribbio! Ma come, sua moglie lo tradisce? Lo tradisce con un vecchio amico? Ah, questo no, perdio! E' una donna infelice? Ma se ha tutto quello che vuole — va al mare, in montagna, è infelice perché il marito non le vuole troppo bene, perché la trascura . . . Beh, qui forse ha un po' di ragione, però . . . però, però; però l'ingranaggio dell'inchiesta stritola il buon'uomo, il povero Graziano ha sempre sete di conoscere, di sapere di piú. Giungono altre cartelle. Salta fuori che lui ha un'amante. Ma se non è vero, una semplice amicizia . . . Ma la gente dice che è proprio cosí: che ha un'amante in città che vede spesso. Poi viene a galla che molto prima ha sedotto anche una ragazza . . . Poi quando gli è stato facile abbindolare la figlia del padrone, ha piantato quel suo primo amore . . . Non è vero, grida disperato Graziano, non è vero! Quella donna che lui vede ora è la medesima di prima (cioè il suo primo amore) anche lei si è sposata, però è rimasta vedova. Ora lavora in città e quando si vedono non fanno nulla di male. L'inchiesta continua sempre piú serrata, piú insistente. La gente dice che è superbo, che potrebbe fare ma non fa del bene. Finché il tutto sfocia in una minaccia di omicidio. Proprio cosí — l'operaio licenziato per una «fesseria», lascia cadere una minaccia: sotto i fumi del vino ha detto che un giorno farà fuori il sig. Graziano. Il poveraccio è sempre piú preso dai risultati dell'inchiesta, dal ritratto di se stesso — visto da occhi altrui — che man mano gli si va svelando ai suoi occhi dapprima stupiti e poi spazientiti, che finisce per modellarvisi e trasformarvisi a immagine e somiglianza. Cosicché le reazioni del suo «io» irritato e sferzato dalle opinioni altrui, finiscono per farlo comportare proprio come gli altri lo avevano «visto» e lo «vedono». Giunge cosí a chiudere per dieci giorni la fabbrica. Ciò gli vale oltre ché una protesta per chiusura abusiva della fabbrica — da parte del Sindacato locale che organizza una piccola dimostrazione dinanzi alla Graziano e Uberti - Saponi e affini — anche una crisi non indifferente alla riapertura. Il ritmo della lavorazione è stato interrotto e le consegne rinviate, quindi molti clienti disdicono le ordinazioni. In casa con la moglie sono sempre liti (ancora non le ha rivelata la sua colpa perché mancano i dati di fatto, ma verranno presto . . .). In fabbrica gli ordini sono piú secchi, non si può piú fumare. Il sig. Graziano si sente perseguitato, un paio di donne

sono pubblicamente minacciate di licenziamento. Per istrada è guardingo, non saluta piú nessuno e con la sua vecchia utilitaria, aumenta velocità.

Poi un bel giorno uno strano incontro. Il poliziotto privato che ha raccolto tutte le indagini su di lui, scopre che la persona da indagare è la stessa che ha ordinato le indagini. I due sono dinanzi. Graziano confessa il caso che l'ha portato all'indagine su se stesso. Il poliziotto (un buon'uomo) comprende l'orgasmo del povero Graziano, cerca di placare le sue pretese, spiega che è meglio lasciar correre e riprendere la vita normale, sopportando oppure trascurando. Sono i consigli di un uomo ormai a conoscenza di tutte le vicende umane. Lui col suo mestiere è portato a vedere e a comprendere . . . Parole, belle parole quelle del poliziotto, ma che valgono mai quelle parole di fronte alla crescente sete di Graziano? Questi dice che finirà per uccidere od uccidersi se non conoscerà tutto per filo e per segno. Ma come si può lasciar correre, se queste rivelazioni sgretolano la sua esistenza . . . Allora il poliziotto, piano piano, compila cartelle addomesticate. Le prove della colpa della moglie non saltano fuori, anzi pare si tratti proprio di una semplice vecchia amicizia. Anche il fratello in fondo non è poi cosí balordo come appariva prima. C'è perfino un tale che parla bene di lui: il barista-padrone del caffè della piazza . . . Tutto ciò inasprisce al massimo il sig. Graziano. Vorrebbe che cosí fosse, ma il contatto con le persone in questione gli fanno credere il contrario. Esasperato un bel giorno licenzia su due piedi il fratello. Con la moglie le cose non vanno meglio: si parla ormai di separazione. L'unico conforto è a parola buona, comprensiva della vedova, il suo primo amore. Le visite alla donna si fanno piú frequenti, tanto che alla moglie, viene riferito qualcosa, cosí le pratiche per la separazione incominciano. Il lavoro va male, mancano le commesse di ordinazione, e si lavora a giorni alternati. Le cartelle dicono sempre le stesse cose, ma in modo diverso, meno preoccupante. Quasi nulla è piú vero. Consigliano anzi, con tono quasi confidenziale di non dar troppo peso ai pettegolezzi e dicerie della gente. Le ultime righe citano frasi poetiche e passi della Bibbia . . . Le cartelle sono ora paragonabili a piccoli sermoni . . . La fabbrica viene chiusa. Si vende anche la vecchia macchina utilitaria. Giunge la separazione legale (l'adultero però è lui). Graziano è malvisto da tutti e le sue risorse finanziarie gravemente intaccate.

Un tardo pomeriggio d'autunno, improvvisamente, una voce corre nel rione. C'è un annegato nel fiume. E' già buio ma accorre gente. Si lavora per il recupero della salma. Molta gente parla e commenta. Fra costoro c'è anche il poliziotto privato che si fa largo. Circolano le prime voci: il suicida è un uomo sulla cinquantina . . . Non può essere che lui, Graziano. Dalla folla parte prima timido, poi piú frequente qualche commento: « Pover'uomo, in fondo non era poi cattivo » — « Chi l'avrebbe detto? Ricco, padrone di fabbrica, far quella fine . . . ». Il poliziotto sente ed è anche lui commosso; in fondo anche lui ha collaborato un po' alla fine del povero Graziano. In principio non ha forse un po' esagerato (per ragioni di mestiere) le prime informazioni? Viene tratto a riva l'annegato. Una voce serpeggia fulminea tra la folla: « Come, non è lui? ». No, non è lui. E' uno sconosciuto stanco della vita. Dal grande stradone spunta un assordante ciclomotore, è Graziano che arriva dalla città. La solita visita al primo amore. Arriva a casa, dove il poliziotto lo attende. La folla si ferma dinanzi alla casa, vuole essere certa di quanto è stato detto e poi smentito. Escono dalla casa il poliziotto e Graziano. La folla si dirada. In un piccolo caffé il dialogo fra i due conclude questa storia. La gente non gli vuol male, può benissimo ricominciare tutto. In fondo tutto non è perduto, se si butterà subito al lavoro tutto riprenderà forse meglio di prima. Graziano è un po' scosso — il pensiero che quell'uomo annegato avrebbe potuto essere lui, gli fa vedere il punto grave in cui è giunto quasi senza rendersene conto. Ebbene sí, riprenderà la vita, continuerà a fabbricare sapone o qualcos'altro e il suo primo amore sarà d'ora in poi la sua amante, alla faccia di tutti magari . . . Questa è la promessa che fa a se stesso e il al poliziotto mentre accompagna questi alla stazione. Un saluto fra i due e una stretta di mano.

Carlo Ferrero e Germano Arendo

Roma-Nord

Un uomo attraversa le strade della città, alle prime ore del mattino, quando ancora poche persone popolano i marciapiedi e la luce è livida e l'aria fredda dalla notte recente.

Un tram semivuoto lo porta attraverso i quartieri della periferia, tra le grandi case popolari, che egli guarda attento, quasi gli giungessero nuove. Ha forse quarant'anni, è magro, coi capelli tagliati a spazzola, dimessamente vestito. Porta con sé una valigetta di fibra, che tiene sempre accostata gelosamente, mentre i gesti e gli sguardi tradiscono una sorta di sospettosa prudenza. Chiede il prezzo del biglietto al tramviere. E' incerto sulle abitudini della città come un forestiero.

Sa però dove scendere. Quella piazza, il viale con la caserma, poi un viottolo sulla destra. Si ferma dinanzi ad un portone ancora chiuso.

— Rosa, ehi, Rosa, apritemi! — Bussa forte con il pugno. Una vecchia insolita gli viene ad aprire.

— C'è sempre una camera per me?

Un istante di silenzio. La vecchia lo guarda sbalordita.

— Possibile? Sei uscito, già uscito, Borsi?

— Non sei molto allegra, è vero? Ma, sono qui. Mica scappato, eh! Solo c'è stata l'amnistia, ecco tutto. Ed ora, la stanza.

Parla bruscamente, come irritato. Sicché la vecchia preferisce accontentarlo subito. Salgono delle ripide scale, attraversano un corridoio stretto. L'uomo cammina sicuro, conosce l'ambiente. Una stanza larga, con un lettino addossato alla parete, una lampada pende dal soffitto.

Chiusa dietro a sé la porta, l'uomo resta solo. Depone la valigia. Si guarda intorno, con un senso di distensione, poi gli sguardi cadono sulla finestra. Qualche cosa lo turba. Si avvicina al vetro coperto di brina, ne rischiara una parte con il braccio. Lo sguardo scende a terra, alla strada, al palazzo di fronte. Il volto si fa piú cupo, ha negli occhi una espressione di odio. Quindi, quasi volesse scacciare ogni altro pensiero, torna indietro, si appoggia allo schienale del letto, vi ricade supino.

Sul vetro la brina scompare, l'aria si rischiara del tutto per i raggi del sole. Il tempo è passato, qualche ora è passata. Per la strada giocano con strepito i ragazzi; dalla casa di fronte giungono i suoni dei negozi al pianterreno e al primo piano, dalle finestre, si scorgono fantesche al lavoro, ed al secondo un uomo in vestaglia cura le piante al balcone, ed al terzo una finestra chiusa lascia da vicino scorgere il volto di una donna seduta davanti allo specchio. Si pettina i lunghi capelli neri; ha un volto ancora giovane ma volgare. La veste lascia scoperte le gambe.

— Beh — dice — anche se è uscito, a me, che m'importa?

C'è dietro a lei la vecchia Rosa, che ha portato la notizia del ritorno di Borsi. La giovane donna ostenta una assoluta indifferenza, ma quando apprende che il Borsi deve ripartire in serata per ordine della Questura e tornare a Viterbo, suo paese d'origine, appare notevolmente sollevata.

Rosa è stata incaricata di informarsi circa l'orario dei treni. Alle 22 esatte Borsi avrà lasciato Roma.

Uscita Rosa, la giovane donna rimane sola. E' nervosa. Consulta rapidamente una rubrica telefonica, corre al telefono per comporre un numero.

Risponde una voce di uomo. L'uomo non si vede, ma dalla conversazione si intende essere l'amante di Marta, la giovane donna.

Essa è intimorita dal ritorno di Borsi. Alcuni anni prima aveva commesso un grosso furto con la sua complicità. Al momento dell'interrogatorio in Questura, Marta si era scagionata gettando la colpa sul complice. Con questo atto riusciva a liberarsi di un uomo del quale era ormai stanca e a trattenere per sé un parte del bottino. Ora ha timore di una vendetta. La voce dell'uomo la rassicura: non è possibile che il Borsi abbia saputo della relazione, non è possibile nemmeno che conosca la nuova relazione amorosa. Resti dunque in casa

e, se il Borsi l'andasse a trovare, sia pure cortese con lui. Tanto è questione di ore.

Passa infatti del tempo. Giú, nella strada, i ragazzi han finito di giocare. Il sole a picco batte il selciato deserto. Poi scende la sera, gli uomini tornano dal lavoro.

Nella sua stanza la donna attende inquieta che avvenga qualche cosa.

Suonano finalmente le dieci. La donna si alza felice, va al telefono, parla con l'amante. Ormai è sicura. Nessuno si è fatto vedere. E' partito, Borsi. Corre ad aprire. Sulla soglia, Borsi. Si svolge un dialogo veloce, teso.

Borsi non è partito. Partirà fra un'ora da una stazione secondaria, dove un treno veloce lo porterà al suo paese facendogli riguadagnare il tempo perduto. E nessuno sa di questa ora che egli ha guadagnato.

La donna ha paura, cerca di essere affettuosa, di abbracciarlo, di ricordargli il passato. Borsi interrompe: il tempo stringe. Rinfaccia alla donna il tradimento. Sono cose che lui non perdona. Prima che la donna possa gridare egli l'afferra alla gola e l'uccide.

Qualche minuto per riassettare le cose, quindi Borsi pensa alla fuga. Conosce le scale secondarie, dove nessuno lo vedrà. Evita la portineria. Accostato ai muri, scantona rapido per un vicolo deserto. Nessuno lo ha visto, tranne un ragazzo, forse, sotto l'incerta luce di un fanale.

In breve Borsi è fuori dal quartiere. Ormai sarà difficile essere riconosciuto. Chiama un tassí, il primo che incontra, e all'utista grida: « Alla Roma-Nord, al piú presto! ».

Mancano pochi minuti alla partenza del treno, quando il tassí si ferma a piazzale Flaminio. Borsi paga in fretta senza curarsi del resto. Giunge trafelato allo sportello, paga il biglietto dopo essersi fatto strada a gomitate tra la gente in fila, che impreca.

Finalmente ogni cosa è risolta. Nel sedersi su un sedile di uno scompartimento, Borsi emette un sospiro di sollievo. Ormai è sicuro di sé.

Il treno parte e l'assassino guarda dal finestrino. Qualche raro fanale illumina il primo tratto sotterraneo della Roma-Nord. Ormai Borsi può permettersi di godersi il viaggio come un passeggero qualsiasi. Gli occhi si volgono intorno, allo scompartimento, all'agente che passa nel corridoio, a una ragazza dai capelli biondi, a un signore che legge il giornale. Un signore coi guanti.

Bianchi guanti di lana. Come i suoi. Dove sono i suoi guanti? Si fruga in tasca. Eccone uno, ma l'altro? Non c'è. Che l'abbia dimenticato vicino alla vittima? Non è possibile. Eppure, se cosí fosse, un indizio graverebbe su lui. Nell'interno del guanto c'era il nome del negozietto del quartiere dove li aveva comprati qualche ora prima del delitto e dove tutti lo conoscevano. Ma non c'è da temere. Sarebbe una coincidenza assurda. Meglio osservare il viaggio. Ecco passare il controllore. « Biglietto, signori! ». Eccolo. Viene da sorridere pensando alla fatica compiuta per prendere quel biglietto. Aveva dovuto sgominare la resistenza di almeno dieci persone, ma era arrivato in tempo. Certo gli altri lo avevano coperto di imprecazioni e guardato storto, per giunta. Già, lo avevano guardato. E se qualcuno lo avesse riconosciuto? Via, perché vedere sempre le cose dal lato peggiore? C'è un ragazzo, di fronte, per esempio, che ride, ride felice. Bisogna fare come lui. Ridere come un ragazzo. Come quel ragazzo che ha incontrato mentre fuggiva; oh, non averci pensato prima! Che pazzo era stato.

Tutta la sua sicurezza comincia a crollare. La paura lo invade.

Certo, certo che possono trovare degli indizi contro di lui. Altro che intelligente era stato. Mille cose potevano accusarlo. Proprio in quel momento, forse, la polizia incominciava a fare luce sul mistero, un agente raccoglieva un guanto maschile di lana bianca, vicino al corpo della vittima, e diceva:

« Ispettore . . . ».

(Si vede da questo momento ciò che immagina la mente ossessionata dell'assassino. La sua stessa psicologia, ricca di elementi fantastici ma pronta a cadere dinanzi all'evenienza di un possibile fallimento, lo spinge a figurarsi l'azione di

una polizia abilissima, guidata da un ispettore geniale, che con fedeltà assoluta ricostruisce ogni particolare del delitto. I testimoni interrogati depongono contro Borsi, il ragazzo dichiara di averlo riconosciuto, la stessa Rosa, in seguito ad uno stringente susseguirsi di domande, rivela i trascorsi amorosi tra l'omicida e Marta. Nella raffigurazione che di tutto ciò fa il Borsi, sia i testimoni che i poliziotti appaiono in una veste troppo perfetta per essere reale. Gli agenti, ad esempio, indossano divise esattissime, senza la minima infrazione alle regole; essi obbediscono agli ordini dell'ispettore con una precisione, una disciplina ed uno zelo che non consentono incrinature).

Alternato a queste immagini appare il volto stanco e tormentato del Borsi: sui suoi lineamenti si riflettono le fasi di quella azione che egli teme la polizia vada compiendo.

Ma la realtà è un'altra: nella lontana casa della periferia di Roma, la polizia ha sí rinvenuto il cadavere e sta compiendo la sua inchiesta, ma come diverse ci appaiono le cose nella realtà! I volti dei poliziotti sono i medesimi di quelli immaginati dall'assassino, anche l'ispettore è lo stesso, ma i loro indumenti non sono cosí accurati, i loro gesti e le loro azioni sono quelle di uomini comuni, di gente normale, che compie quotidianamente un lavoro pesante e difficile. Il guanto viene scartato come elemento di nessuna importanza, dal calcio di un agente. Alcuni testimoni depongono in maniera contraddittoria, la Rosa nega ogni conoscenza con l'assassinata. Il commissario raccoglie tuttavia alcuni elementi per far luce sul delitto.

Nella mente del Borsi invece le ricerche stanno volgendo alla fine. Ecco: l'ultimo anello della catena è stato riunito con l'interrogatorio dell'autista. Essi sanno chi è il colpevole.

Nulla di tutto ciò in realtà: la polizia ha degli indizi in mano, ma è naturamente ancora lontana dalla soluzione. Potrà giungere ad identificare il colpevole?

Il volto di Borsi è colmo di ansietà. In questo momento l'ispettore dovrebbe aver trasmesso l'ordine, alla Questura di Viterbo. Arrestate per omicidio Giorgio Borsi, in arrivo nella vostra stazione con un treno della Roma-Nord.

Deve essere cosí. Troppi sbagli ha commesso. Tuttavia egli si afferra ad un'ultima speranza. Potrebbe darsi che ci fosse stato un ritardo, che l'ordine d'arresto non fosse pervenuto ancora. Se cosí fosse nessun agente ci sarebbe ad attenderlo alla Stazione di Viterbo. Altrimenti, altrimenti se sporgendosi dal finestrino scorgesse le guardie ferme alla pensilina, allora vorrebbe dire che tutto è davvero accaduto secondo la sua immaginazione e sarebbe la fine, l'ergastolo. E lui non se la sente di sopportare l'ergastolo, a nessun costo.

Ormai manca poco all'arrivo. Già si scorgono i fanali della stazione di Viterb.

Nel cuore del Borsi l'esasperata paura è giunta al cumine. Forse quell'aria che gli giunge dal finestrino è l'ultimo soffio di libertà che ancora gli resta.

Ecco, il treno rallenta, si avvicina alla stazione illuminata. Borsi si sporge con l'ansia disperata di chi attende una soluzione decisiva. Lungo i marciapiedi della stazione si scorge una fila di agenti. Sono fermi in attesa del treno.

Borsi non ha piú dubbi: sono venuti per lui. Non vuole tornare in prigione. Si guarda intorno. Troppa gente. Gli salterebbero addosso. Allora attraversa il corridoio, entra nel gabinetto, in fondo.

Lo stridulo suono delle ruote di ferro che s'arrestano sulle rotaie si unisce a quello di un colpo di rivoltella. Contemporaneamente si levano le note dell'inno di Garibaldi. Un ministro scende dal treno tra due cordoni di polizia.

La pratica dell'assassinio di Marta è archiviata, insoluta.

Nessuno saprà mai perché il pregiudicato Giorgio Borsi, appena uscito dal carcere, in procinto di raggiungere il proprio paese, si sia ucciso con un colpo di rivoltella, nel gabinetto di un elettrotreno della Roma-Nord.

Giuseppe Dall'Ongaro

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734